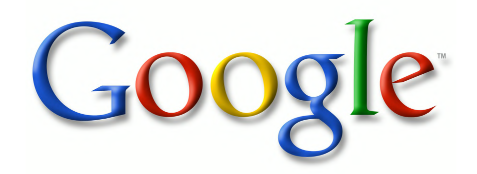
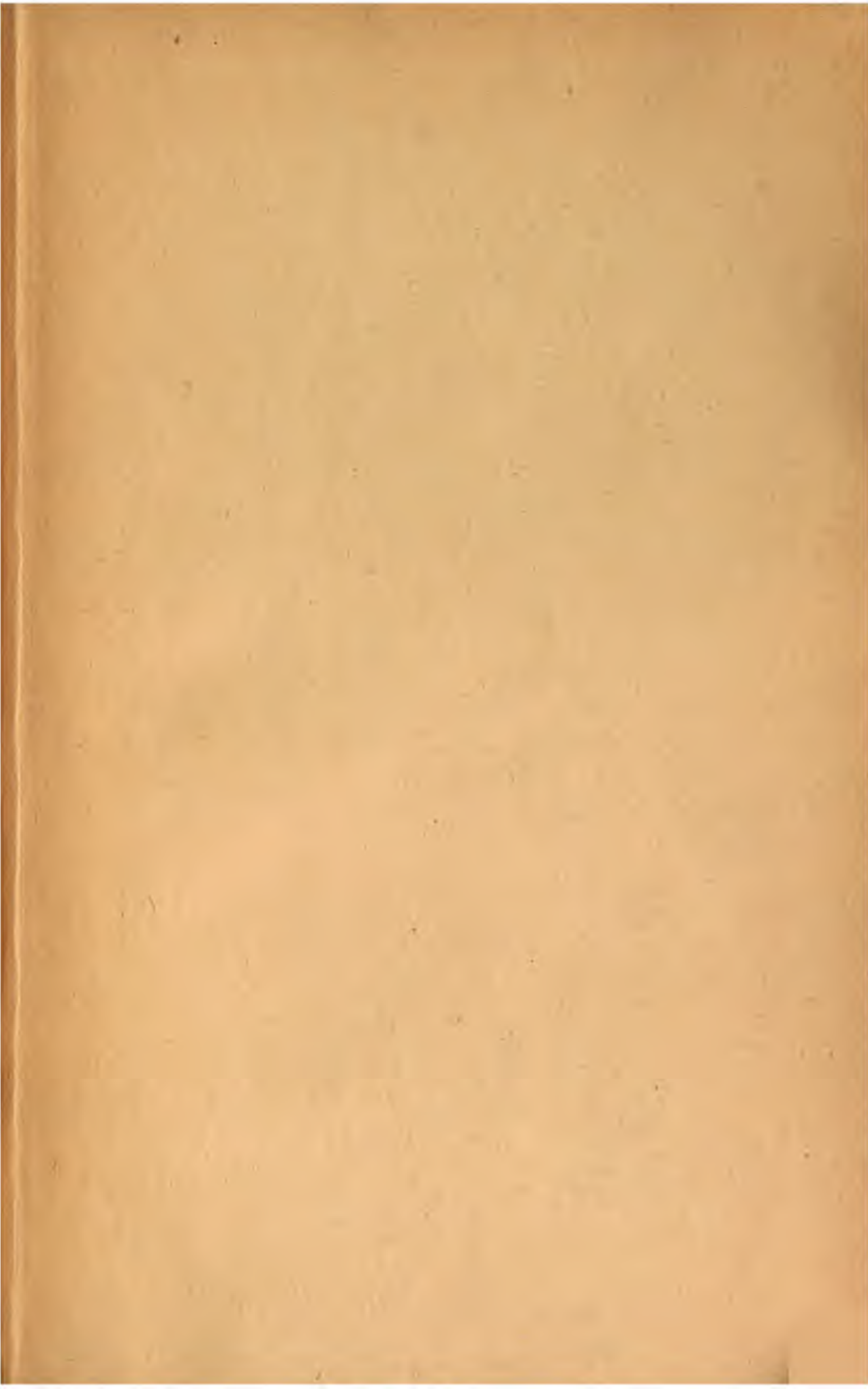
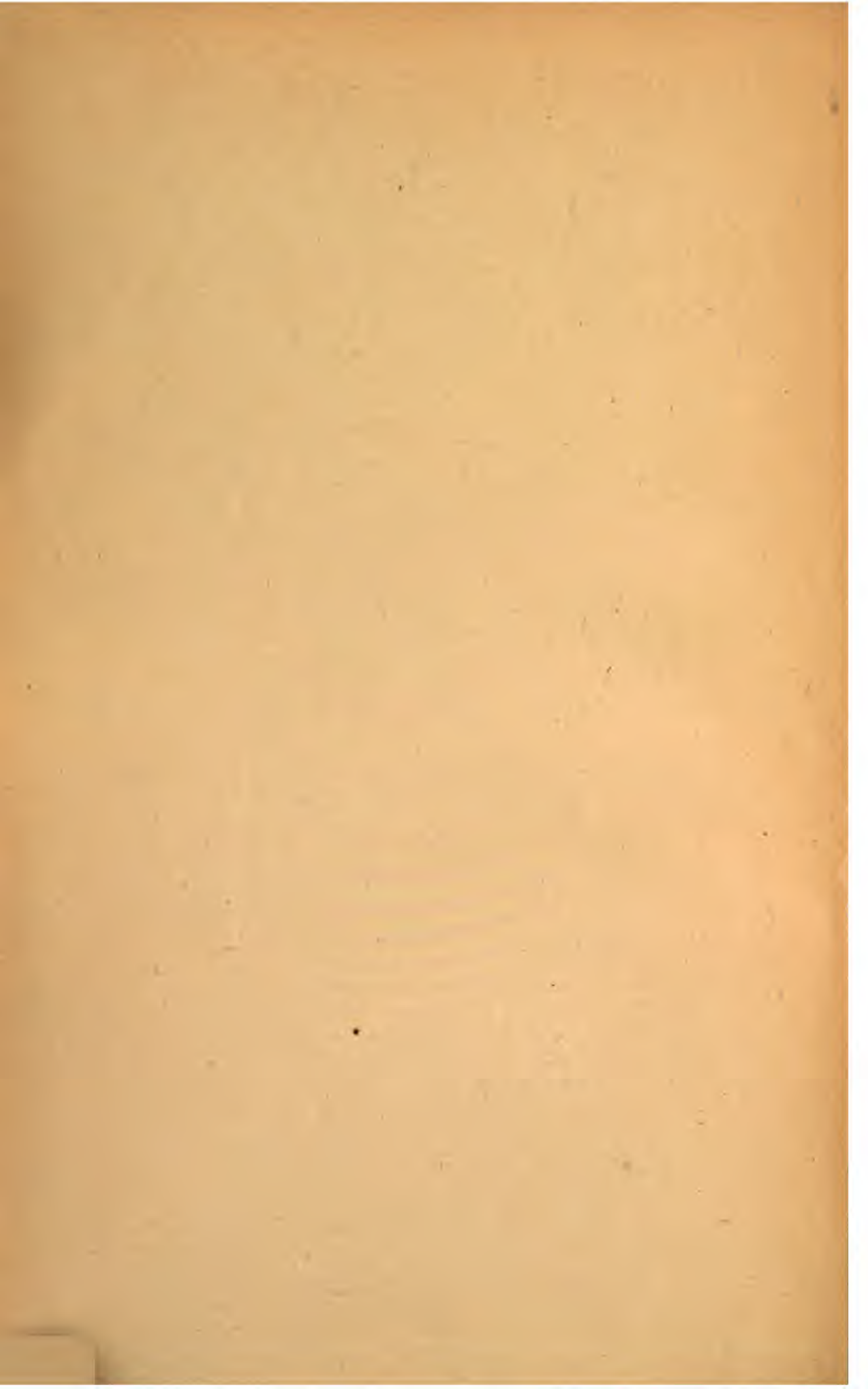
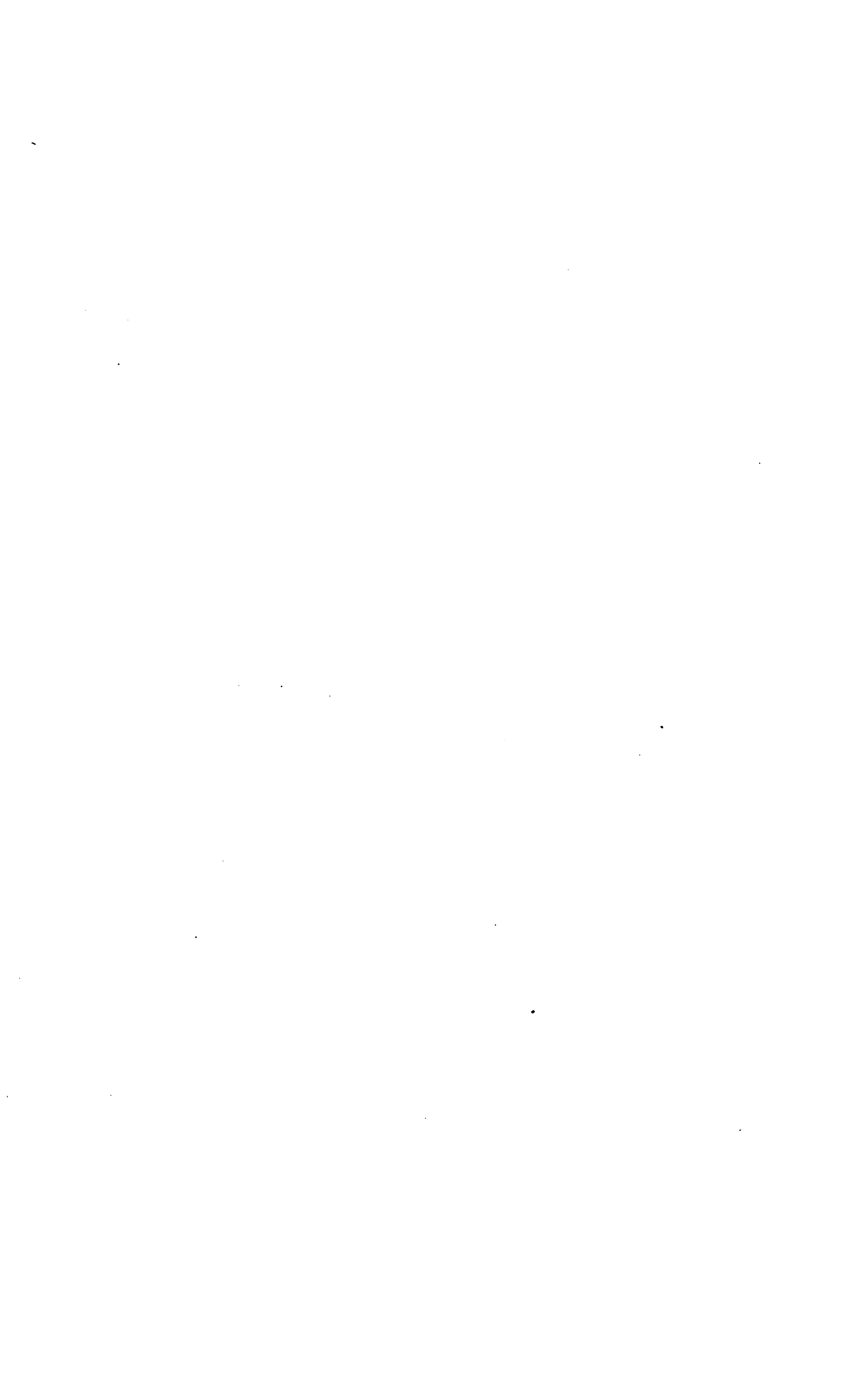



PEABODY
MUSEUM
LIBRARY







Beiträge zur Kultur- und Universalgeschichte

herausgegeben von

Karl Lamprecht

Viertes Heft

Die Entwicklung der altchinesischen Ornamentik.

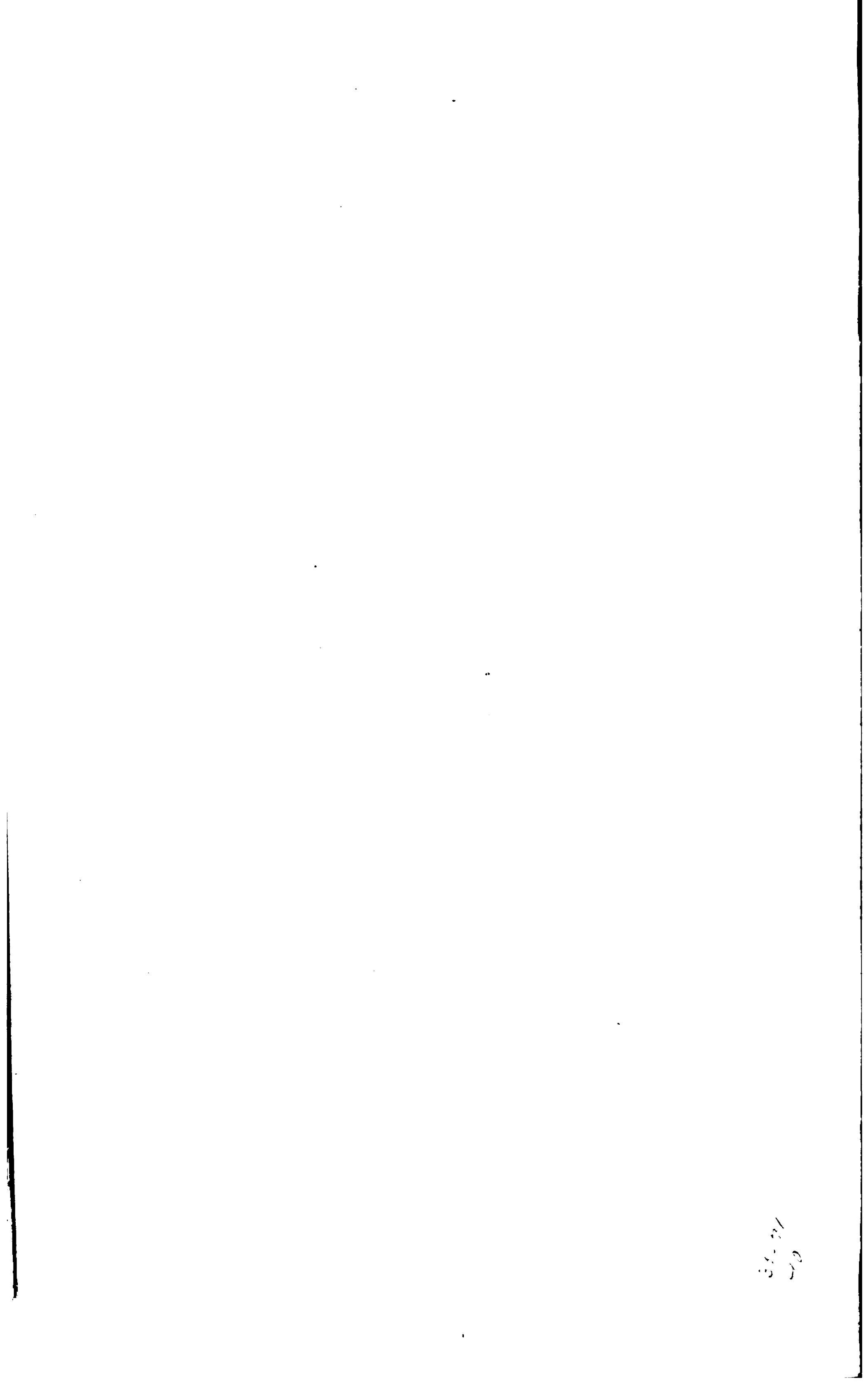
Von

Werner v. Hoerschelmann

Mit 32 Tafeln

Leipzig 1907

R. Voigtländer's Verlag



Die Entwicklung der alt-chinesischen Ornamentik

Von

Werner von Hoerschelmann

Mit 32 Tafeln



Leipzig 1907
R. Voigtländers Verlag



Einleitung.

Die in China ehemals in großen kaiserlichen Sammlungen vereinigten Schätze altchinesischer Kunst sind heute teils untergegangen, teils verstreut, — nur weniges hat sich in europäische Museen verirrt. Reichen Ersatz aber und ein selten einheitliches und übersichtliches Material für das Studium der Anfänge dieser Kunst bieten uns die wohlerhaltenen Katalogwerke mit ihren Tausenden von Abbildungen.

Das hier an erster Stelle in Betracht kommende Werk ist das »Po-ku t'u-lu«, ein Teil der von dem Gelehrten Wang Fu auf Befehl des Kaisers Hui-tsung (1101—1126) in den Jahren 1107—1111 verfaßten Beschreibung der kaiserlichen Sammlungen.

Und eine zweite wertvolle Quelle ist das »Si-ts'ing ku-kién«, »das auf Grund Kabinettsbefehls vom Dezember 1749 von den Gelehrten (Kaiser) Kién-lung's als reichillustrierter Prachtkatalog der damaligen Sammlung bearbeitet und herausgegeben wurde«.

Diese beiden vielbändigen Werke waren meine Hauptquellen bei der folgenden Untersuchung [1].

Die Abbildungen — in beiden Werken zusammen an 3000 — geben Bronze- und Nephritgegenstände wieder, deren älteste noch in halbgeschichtliche Zeit, in die Periode der sagenhaften Dynastie Shang (1766—1122 a. C.) gehören, und die uns durch zweieinhalb Jahrtausende bis in die T'ang-Zeit (618—903 p. C.) führen [2].

---

[1] Gelegentlich wurde noch das 1176 verfaßte, 1779 gedruckte »Ku-yüh-t'u-pu« benutzt. Es behandelt alte Nephritschnitzereien.

[2] Vier Dynastien folgen einander in dem für uns in Betracht kommenden Zeitraum: Shang (1766—1122); Tsheu (1122—221); Thsin (221—202); Han (202 a. C. bis 221 p. C.).

Es sind zum größten Teil, in der ersten Zeit ausschließlich, Gefäße, deren Abbildungen hier erhalten sind, — Gefäße verschiedenster Gestalt und Größe, meist zu Kultuszwecken bestimmt. Später treten dann auch die Bilder anderer Gegenstände hinzu, vor allem solche von Bronzeglocken, Bronzespiegeln, — vereinzelt auch von Waffen, Klangplatten u. a.

Alle diese Gegenstände sind, mit wenigen Ausnahmen, ornamental verziert, und zwar meist in der Weise, daß sich die Zeichnung in ganz leichtem Relief über der etwas eingetieften Fläche des Grundes erhebt.

Dieses reiche Material entwicklungsgeschichtlich zu verwerten, ist bisher nicht versucht worden. Und auf den ersten Blick erscheint dies auch aussichtslos. Denn erstens fehlt jede Möglichkeit einer absoluten Chronologie: nur wenige Stücke sind mit Inschriften versehen, und in vielen Fällen ist deren Deutung durch die chinesischen Gelehrten auch noch eine sehr willkürliche, oder doch uns jedenfalls nicht überzeugende. Ja auch die allgemeinste Datierung nach den großen Kaiserdynastien, welche sich in beiden Werken vorfindet, glaubte man nur mit der größten Vorsicht und Skepsis aufnehmen zu dürfen. Und verwirrend wirkt zudem das zähe Festhalten der chinesischen Künstler am Alten: bis in späteste Zeiten werden die alten Ornamente, wie auch die alten Gefäßformen, neben dem hinzutretenden Neuen weiter verwendet, was viele Forscher bisher veranlaßt hat, überhaupt jede Entwicklung in der Kunst dieser zwei Jahrtausende zu leugnen.

Für mich hieß es also, einen anderen Weg einschlagen. Wenn nicht die absolute, sollte es nicht möglich sein, doch eine relative Chronologie aufzustellen? Sollten die Kunstwerke gar nicht selber für sich reden können, wo das äußere Zeugnis zu versagen schien?

Das wiederholte eingehende Studium der Abbildungen befestigte in mir mehr und mehr die Überzeugung, daß in diesen verschiedenartigen Gebilden nicht das regellos wirre Durcheinander von Ausgeburten einer bizarren Phantasie vorliege, sondern daß es sich um Kunstwerke handle, welche von

Menschen durchaus verschiedener Kulturstufen in gesetzmäßiger Aufeinanderfolge im Laufe von Jahrtausenden geschaffen worden seien; daß hier ein Material vorliege, aus welchem das künstlerische Werden eines Volkes von Urzeiten bis zur Blüte einer relativ hohen Kultur zu verfolgen sein müßte.

Ich vereinigte das Gleichartige zu Gruppen (geometrisches Ornament, Tier-, Pflanzenornament verschiedener Ausbildung usw.) und konnte nun in der Tat nach dem Prinzipe zunehmend realistischerer Wiedergabe des gemeinten Gegenstandes zwanglos eine Stufenfolge in der Entwicklung des Ornaments aufstellen, welche im großen und ganzen durchaus demjenigen Entwicklungsgang entsprach, welcher nach Untersuchungen auf gleichem Gebiet für die allerverschiedensten Völker als der allgemeine und gesetzmäßige gelten muß.

Jetzt erst ging ich daran, dies Ergebnis mit der chinesischen Datierung der einzelnen Stücke nach Dynastien zu vergleichen, — vorher waren mir die Schriftzeichen für dieselben, wie ich ausdrücklich bemerken will, unbekannt gewesen. Es erwies sich, daß die Reihenfolge nach beiden Anordnungsprinzipien übereinstimmte. So stützte eins das andere, und die Richtigkeit der aufgestellten Stufenfolge konnte als erwiesen gelten.

Freilich ergaben sich auf diese Weise als chronologisch festgelegt fürs erste nur die allergrößten Entwicklungsperioden; deren weiterer Ausbau wurde nun aber durch vereinzelte inschriftliche Zeugnisse, wie für die historische Zeit vor allem durch das Studium der übrigen Kulturverhältnisse im allgemeinen und hauptsächlich der von außen eindringenden fremden Einflüsse ermöglicht.

Danach eine möglichst lückenlose Entwicklungsreihe aufzustellen, ist im folgenden versucht worden.

Die obengenannten Quellenwerke hatte Herr Professor Dr. Conrady die große Güte, mir aus seiner Privatbibliothek zur Verfügung zu stellen; hierfür, wie für den freundlichen Beistand in allen Fällen, wo der des Chinesischen Unkundige eines solchen bedurfte, bin ich ihm zu größtem Dank verpflichtet.

I.

Die ältesten Stufen urzeitlicher Kunst sind uns in China nicht erhalten oder liegen uns doch nicht vor, da wissenschaftliche Ausgrabungen bisher noch fehlen. Um nun einen richtigen Standpunkt zu gewinnen für die Betrachtung auf dem Punkt, wo die Denkmäler einsetzen, sollen hier zunächst in wenigen Strichen die Anfänge der Entwicklung ganz im allgemeinen skizziert werden, so weit sie nach dem heutigen Stande von Völkerkunde und Völkerpsychologie als allgemeingültig angenommen werden dürfen. Ich halte mich dabei hauptsächlich an die Ausführungen von Wundt, in seiner »Völkerpsychologie«[1].

Die technische Herstellung der primitiven Gefäße und Geräte hinterläßt auf deren Oberfläche unbeabsichtigte Spuren verschiedener Art: Finger-, Schnur-, Geflechtabdrücke im Ton, Rillen im Stein usw., und indem diese eine Kontaktassoziation auslösen, geben sie den ersten Anreiz zum willkürlichen Ausschmücken der einfachen Gebrauchsgegenstände: mit spielerischem Weiterführen, Wiederholen, Vervielfältigen und rhythmischem Aneinanderreihen der erst zufällig entstandenen Motive nimmt die Zierkunst ihren Anfang. Auf das wirkliche Eindrücken und Eingraben folgt das Ritzen und Aufmalen ähnlicher Musterung in einfachen Strichen und Punkten[2].

---

[1] Wilhelm Wundt, Völkerpsychologie, II. Bd., Teil 1 (Leipzig 1905).

[2] Eine ältere Stufe der Ornamentik, als sie selbst in den ältesten Bronzen vorliegt, und welche vielleicht noch in dem eben kurz geschilderten Prozeß ihren Ursprung hat, scheint die chinesische Schrift erhalten zu haben, ganz besonders in den Schriftzeichen für die verschiedenen Gefäße, die in ihrer ältesten Form getreue Abbildungen davon geben. Diese Gefäße weisen nämlich meist primitive Tupfen- und Strichmuster auf: einfach rundumlaufende, von oben nach unten gezogene, wie in einem Netzwerk sich kreuzende Linien, und ähnliches. Daß es sich hierbei nicht um Wiedergabe wirklicher Umflechtung, wie man wohl denken könnte, sondern des — aus solcher entstandenen? — Ornaments handelt, soll

Neben dieser ersten steht aber von Anfang an noch eine andere, bedeutungsvollere Assoziationswirkung. Früh schon regt der Spieltrieb den Menschen zu zeichnerischer Wiedergabe der ihn interessierenden Geschöpfe und Dinge seiner Umwelt an, wenn es aus dem Gedächtnis anfangs auch nur gelingt, sie ungefähr zu umschreiben, — die dürftigsten Umrisse genügen ihm. Und häufig als Merkzeichen und zu kurzer Mitteilung verwandt, haften solche Bilder noch weiter vereinfacht und schematisiert im Gedächtnis, — ohne jedoch den Wert bloßer Symbole zu erhalten, — dem primitiven Menschen sind sie Abbild der Natur. Kein Wunder daher, wenn er das, was seine Phantasie beschäftigt, auch in den einfachen Strichen der Herstellungsmuster seiner Geräte wiederzufinden glaubt; er sieht die Dinge in dieselben hinein, in der Form, wie er sie wiederzugeben gewohnt ist, und angeregt durch solche Assimilationen fügt er dann auch absichtlich seine Zeichnungen in die Dekoration ein oder bestreitet dieselbe ganz mit ihnen. Aber in regelmäßige Anordnung gezwungen, bei gleichförmiger Wiederholung verwandeln sie sich unwillkürlich; es erfolgt eine Abschleifung der Formen und Anpassung an die primären Muster von geometrischer Einfachheit: die Darstellungen verwandeln sich selbst in regelmäßige geometrische Gebilde, die sich nur oft durch größeren Reichtum der Formen vor den ersten Strichmustern auszeichnen.

Ihre ursprüngliche Bedeutung bleibt diesen Figuren dabei meist noch lange gewahrt, bis die fortschreitende Entwicklung der Anschauung sie mehr und mehr zu bedeutungslosen Schmuckmotiven werden läßt, welche, den Herstellungsmustern gleichwertig, beliebig weiter ausgestaltet werden können.

So sind mehrere ganz verschiedene Momente zusammenwirkend zu denken beim Entstehen der »Geometrischen Orna-

---

wahrscheinlich sein, — ist in einzelnen Fällen aber auch ausdrücklich bestätigt; wichtig ist auch, daß das alte Schriftzeichen für Ornament in den ältesten Wörterbüchern selbst als Darstellung des Flechtmusters erklärt wird. Im übrigen will ich auf diese interessante Tatsache nur hinweisen, da ich nicht in der Lage bin, eigene Untersuchungen darüber anzustellen. Die Mitteilung davon verdanke ich Herrn Professor Conrady, von welchem eine Verarbeitung des bereits gesammelten Materials zu erwarten ist.

mentik«. Für das Verständnis dieses ersten Stiles ist das von größter Bedeutug, wenn auch im einzelnen Falle ein späterer Beschauer, welchem die Vorstufen fehlen, diese Momente nicht mehr zu erkennen und auseinander zu halten vermag.

So ist es auch in China. Nur das Resultat der Entwicklung liegt noch vor; es läßt sich beschreiben, nicht aber bis zu seinen Quellen zurückverfolgen.

An dieser Stelle kann die spezielle Betrachtung einsetzen. Denn in der Tat kann diese noch mit dem geometrischen Ornament beginnen, obgleich die Zeit seiner eigentlichen Herrschaft längst vorüber war, als die ältesten der uns in Abbildung oder Original erhaltenen Bronzegefäße gegossen wurden, — und anderweitige direkte Zeugen lassen sich nicht heranziehen. Doch geben gerade die Bronzen noch einigen Aufschluß: unter den Gefäßen der Shang-Zeit nämlich (1766—1122 a. C.), welche im allgemeinen einer anderen, höheren Stufe der Entwicklung angehören, findet sich eine kleine Gruppe, deren Dekoration noch unmittelbar in jene primitivere Epoche zurückweist. Die Zahl der Beispiele dieser Art ist nur klein, und ihre Verzierungsweise verschwindet als Ganzes in der Folgezeit vollständig, — es sei denn, daß einzelne altertümliche Formen genau kopiert werden. So kann man nur annehmen, daß man es hier mit den letzten Ausläufern und Überresten jenes bereits der Vergangenheit angehörenden Stiles zu tun hat. Dessen ganzer Formenschatz läßt sich auf diese Weise natürlich nicht erschließen, — es ist wohl anzunehmen, daß er ein größerer gewesen, als die vorhandenen Beispiele gerade noch erkennen lassen; doch ist auch dieses Wenige von Wichtigkeit, solange kein reicheres Material zur Verfügung steht.

Nach ihren Elementen und deren Anordnung auf der Fläche lassen sich in dieser geometrischen Dekoration zwei Arten unterscheiden.

Die Elemente der ersten sind die einfachsten Motive der geraden, der gebrochenen und gebogenen Linie. Da sind zuerst parallel gereihte gerade Striche, aufrecht oder in Schrägstellung; in scharfem Winkel gebrochene Striche; die fortlaufende

einfache, wie eine gefüllte Zickzacklinie, bei welcher die einzelnen Zacken nach oben, wie nach unten durch kleine ineinander gestellte Dreiecke ausgefüllt sind; eine in Zinnenform rechtwinklig gebrochene Linie. Ferner Kreise, einfache und konzentrische, Kreise mit einem Punkt in der Mitte, und verschiedene Formen aus kleinen Abschnitten der gebogenen Linie: S-artige, C-artige Krümmungen; Gabelungen und Häkchen verschiedener Art.

Nur selten kommt die eigentliche Spirale vor; um so häufiger aber ein anderes Motiv, welches eine gewisse Ähnlichkeit mit dieser hat und sich ihr auch in der Form gelegentlich stark nähert: der Mäander. Es handelt sich dabei nicht um ein fortlaufendes Bandmuster, es sind vielmehr nur die einzelnen durch Brechung aus der geraden Linie entstandenen eckigen Spiralen — man kann es ja direkt so nennen[1] — welche einzeln oder auf zweierlei Art gedoppelt erscheinen . Die Brechung ist meist rechtwinklig, dazwischen aber auch mehr oder weniger spitz, so daß die Gesamtform die eines Dreiecks wird. Die Windungen eines Doppelmäanders können darin auch verschieden sein , und ebenso kommt es vor, daß die eine Hälfte sich zur wirklichen Spirale rundet .

Bei der Dekoration nun werden alle diese Elemente in einfacher rhythmischer Reihung zu schmalen Streifen geordnet, deren mehrere übereinander wie ein Gürtel Bauch oder Hals des Gefäßes umgeben[2]. Entweder sind diese oft voneinander verschiedenen Streifen in sich gleichartig, so daß etwa ein Mäanderring, ein Zickzackring, einer aus Kreisen usw. übereinander gelagert erscheinen[3], oder aber die einzelnen Ringe sind auch in sich nicht fortlaufend gleichartig, sondern bestehen aus verschiedenen Abschnitten: nach einem solchen

---

[1] Die Chinesen selbst sehen den Mäander in der Tat einfach als eckig gezogene Form der Spirale an. (Vgl. Hirth, Über Mäander und Triquetrum in »Chinesische Studien« I, 234 ff.)

[2] So z. B. Po-ku t'u-lu IX, 31 a, b. Si-ts'ing ku-kién XXVI, 2; XIV, 20 b. 24.

[3] P. IX, 31 (vgl. Tafel I).

aus parallelen Strichen folgen ein paar Kreise, Mäander usw.[1]. Der Gesamteindruck des Gürtels ist in diesem Falle ein recht bunter und oft wirrer.

Doch kommt auch das Gegenteil vor: der Gürtel ist in seiner ganzen Breite vollständig einheitlich gefüllt, mit Mäander meist, und nur als schmale Borte fassen gereihte Kreise oder Häkchen ihn ein[2].

Der Mäander ist das wichtigste der genannten Elemente, welches allein auch in der Folgezeit fortdauernd eine größere Rolle spielt; die übrigen alle erscheinen später nur noch an untergeordneter Stelle, um ein größeres Ornamentfeld als Bordüre einzufassen, um einen schmalen Henkel zu zieren u. a., während das Mäandermuster mit Vorliebe auch zu selbständiger Füllung ganzer Flächen verwandt wird, — in verschiedenster Weise, sei es, daß durch einfaches Nebeneinander ein gleichmäßiger Grund hergestellt wird[3], sei es, daß durch mannigfache Kombination und Zusammensetzung der einzelnen Häkchen nach bestimmten Prinzipien und Aneinanderfügen der so entstandenen Figuren teppichartige Muster geschaffen werden[4]. Ob für die entschiedene Bevorzugung dieses einen Elements eine ursprüngliche Bedeutung[5], oder ob von Anfang an lediglich das Wohlgefallen an der Form und leichte Verwendbarkeit in der Dekoration maßgebend waren, das wird sich heute kaum mehr entscheiden lassen. Es sind über Ursprung und Bedeutung des Motivs die verschiedensten Hypothesen aufgestellt worden, doch will ich auf diese hier nicht näher eingehn[6].

---

[1] P. XIV, 22 (s. Tafel II); XVIII, 33.

[2] P. X, 14. 21 a, b.

[3] P. XX, 10.

[4] P V, 8.

[5] Vgl. Hirth a. a. O.

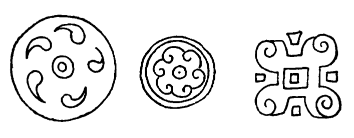
[6] Nur als Kuriosum sei hier die eigentümliche These Wickhoffs (in der Festschrift für Büdinger S. 461—469) erwähnt, welcher den Mäander im 6. Jahrhundert aus Griechenland nach China importiert sein läßt! Daß derselbe in China schon weit über 1000 Jahre früher Hauptmotiv der ornamentalen Dekoration ist, das wird ignoriert.

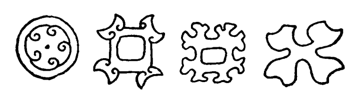
Neben diesen Mustern, welche durch bloßes Aneinanderreihen der einfachsten linearen Motive entstehen, haben wir dann eine zweite, reichere Gruppe aus komplizierteren, durch Zusammensetzung verschiedener Elemente gebildeten Figuren.

Da sind an erster Stelle verschiedene regelmäßige, aus der gleichen Anordnung ihrer Elemente um einen gemeinsamen Mittelpunkt entstandene Figuren zu nennen, vollständig in sich abgeschlossen wie kristallinische Gebilde.

Die häufigste Form ist ein Kreis mit vier bis sechs um seinen Mittelpunkt sich drehenden spiralförmigen Schwänzen, welche entweder vom Rund des Kreises ausgehend dem Zentrum zustreben, oder, losgelöst vom Kreise, dasselbe umschweben, — wie zu einem Kranze verbunden, oder voneinander getrennt und dann in Kommaform zugespitzt[1].

Eine andere Figur zeigt kleine konzentrische Kreise, von deren äußerstem nun nach außen vier Spiralen symmetrisch abzweigen, jede von einem oder mehreren konzentrischen Ovalen umschlossen, so daß ein vierblattähnliches Gebilde entsteht[2].





Noch einige weitere Beispiele dieser Art gibt die obige Abbildung.

Das Dekorationsprinzip ist auch bei dieser Gruppe das der rhythmischen Reihung, hier aber meist der alternierenden von zwei verschiedenen Figuren, wobei kleine Dreiecke oder Mäanderhäkchen oft die zwischen ihnen freibleibenden Zwickel ausfüllen[3].

Stets ist es nur ein einziger Ring, der so gebildet wird, nie erscheinen mehrere übereinander, und es findet sich auf den erhaltenen Gefäßen auch kein Beispiel einer Verbindung dieser Motive mit den vorher besprochenen primitiveren

[1] S. I, 5. P. I, 46 (Taf. IV, 1).

[2] P. I, 25 (s. Tafel III).

[3] P. I, 25. 46 (Tafel IV, 1); VIII, 12. S. I, 1. 5. 29.

Ornamentstreifen. Wohl aber verbinden sich die ersteren häufig mit einem letzten wichtigen, auch später in mannigfacher Ausgestaltung noch viel verwandten Motiv: einem Ornament aus gereihten großen Zacken in Dreieckform, mit geraden oder leicht ausgebauchten Seiten, welche auf den kesselartigen Gefäßen vom Hauptstreifen herabhängen[1].

Die Zacken sind vollständig ausgefüllt durch lineare Muster verschiedener Art; mehrfach stehen an der Breitseite oben



zwei Spiralen oder große, mit spiralartigen Windungen gefüllte Kreise, zwischen denen eine gezackte oder gewellte Spitze herabhängt, — sie wirken unwillkürlich wie Augen und lassen vermuten, daß das ursprüngliche Motiv die Darstellung irgendeines Lebewesens gewesen sei[2]. (Die Chinesen selbst erklären die Figur als Bild der Zikade.) Weit häufiger aber ist auch diese letzte Spur verwischt, und Muster, lediglich aus Mäander und anderartig gebrochenen Linien zusammengesetzt, bedecken in symmetrischer Anordnung beide Hälften des Dreiecks[3].

Auf einer Gattung schlanker hoher Vasen streben die Zacken in umgekehrter Richtung von unten nach oben um den Kelch empor[4], länger gebildet, doch mit ganz ähnlicher ornamentaler Füllung, und in verschiedenster Weise wird das Motiv dann auch in der Folgezeit noch umgestaltet; die fortgeschrittene Tierornamentik bemächtigt sich seiner als eines guten Rahmens für die Geschöpfe ihrer Phantasie, und die Pflanzenornamentik einer Spätzeit gestaltet es wieder in ihrem Geiste um.

Damit ist der Formenschatz dieses ältesten Stiles, soweit wir ihn aus dem vorhandenen Material noch feststellen können, erschöpft. Aber mögen das auch nur spärliche Überreste sein,

---

[1] S. I, 29 (Taf. IV, 2).
[2] P. IV, 18. S. I, 12; XVIII, 25.
[3] S. I, 29; XXX, 13. P. I, 12 (s. auch Tafel IV, 2).
[4] P. 15.

dieselben lassen sich doch so weit zu einer Einheit zusammenfassen, daß sie ein Bild von der Kunstweise geben, welche bis gegen Ende des dritten Jahrtausends vor Chr. in China geherrscht. Eine genauere Zeitbestimmung für die Dauer ihrer Blüte und für den Verfall läßt sich nicht geben. Das eine nur ist gewiß: in der Zeit, aus welcher die ältesten Bronzen stammen, der Periode der Shangdynastie im zweiten Jahrtausend, ist die geometrische Ornamentik schon lange zurück getreten hinter einer anderen, die dann bis tief ins erste Jahrtausend hinein, sich abwandelnd und weiterentwickelnd, die Herrschaft behauptet: einer ausgesprochenen Tierornamentik.

II.

Diese neue Kunstweise gibt Zeugnis von einem allmählich vor sich gegangenen Wandel der Anschauung, von einer Fortentwicklung auf dem Wege zu realistischer Erfassung der Welt der Erscheinungen. Das Bild, welches der Mensch von den Dingen um ihn her im Gedächtnis behält und, als Künstler schaffend, aus der Erinnerung wiedergibt, ist ein deutlicheres, bestimmteres geworden; es ist nicht mehr das nach unserer Auffassungsweise fast symbolische Zeichen, wie am Anfang der Entwicklung, welches, in die Dekoration aufgenommen, zur regelmäßigen geometrischen Figur wurde. Vielmehr rückt es als solches jetzt in den Vordergrund des Interesses und wird zum Ausgangspunkt einer neuen Kunst.

Das Bild ist ein deutlicheres, — naturwahr realistisch aber doch noch lange nicht. Ganz grob als Typen nur werden die Gegenstände erfaßt, und künstlerisch wiedergegeben nur als Ornament. Und nicht die ganze Erscheinungswelt regt da als Vorbild zu künstlerischem Schaffen an, — nur einzelne, aus ihrer Umwelt gelöste Erscheinungen sind es, und zunächst fesselt das bewegte Leben allein das Interesse: in der Zierkunst tritt vor allem anderen und für lange Zeit allein das Tier auf, welches in den Vorstellungen jugendlicher Völker ja, abgesehen von allen anderen Beziehungen, als Träger ge-

waltiger, oft göttlich oder dämonisch gedachter Kräfte eine besondere Rolle spielt. In der Kunst der verschiedensten Völker sieht man dasselbe: auf Gefäßen, auf Gerät und Waffen, überall tritt sein Bild hinzu zu den mit der Zeit bedeutungslos gewordenen Linienmustern oder verdrängt sie, gestaltet sie um und wandelt unter Umständen die Ornamentik zu einem vollständig in sich abgeschlossenen Neuen; mit am vollständigsten war das bei den Germanen der Fall, und ähnlich sehen wir es bei den Chinesen.

Diese Fortentwicklung des bewußten Sehens ist bei den Chinesen neben der Ausbildung des ältesten Stiles in der Kunst hergegangen; wann sie auf diesen umbildend und auflösend zu wirken begonnen, vermögen wir nicht zu erkennen, — jedenfalls aber schon in weit zurückliegender Vorzeit, da in der Periode der Shang (1766—1122) die Tierornamentik in gewissem Sinne schon fertig dasteht, mit einem festen Formenschatz, mit eigenen bestimmten Dekorationsprinzipien[1].

Die Gesamtfläche der Gefäße wird jetzt rundum in Teile zerlegt: in die beiden Hälften, in drei Teile, — bei einer Gattung viereckiger kastenartiger Schalen ergeben sich von selbst vier Seiten, — und diese gesonderten, oft auch scharf umgrenzten Felder werden nun jedes für sich, wenn auch auf demselben Stück meist alle in gleicher Weise, ornamental gefüllt; das Ornament baut sich dabei in vollkommener bilateraler Symmetrie zu beiden Seiten einer idealen Mittelachse auf, mit einem festen Unten und Oben, nicht ein Wandern des Auges verlangend, wie bei der rhythmischen Reihung des geometrischen Stiles.

Die einzelne Fläche wird entweder weiter in ein Hauptfeld und ein schmaleres als Streifen darüber geteilt, — bei hohen Vasen sind es auch mehr Felder übereinander —; oder es wird nur solch ein Streifen dekoriert, während der übrige Raum

[1] Erwähnt sei die sehr alte (sicher im 5. oder 4. Jahrhundert v. Chr. aufgezeichnete Überlieferung, daß der mythische Yü (ca. 2100 v. Chr.) Dreifüße mit Dämonen-(d. h. Tier-)gestalten habe gießen lassen, um das Volk mit dem Aussehen alles dessen, was ihm in Feld und Wald begegnen könne, bekannt zu machen.

leer bleibt, — häufig erscheinen dann aber auch die im geometrischen Ornament ausgebildeten Zacken; oder endlich das ungeteilte Feld wird als Einheit vollständig gefüllt.

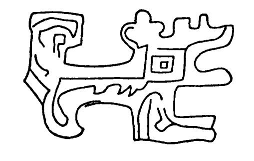
In diesen größeren und kleineren Feldern nun sehen wir ornamentale Tiere, und zwar sind in ihnen entweder zwei Tiere in ganzer Gestalt einander symmetrisch gegenübergestellt, — auf den schmalen Feldern auch wohl je zwei hintereinander auf jeder Hälfte — oder ein einziges, vollständig regelmäßig gebildetes Tierantlitz bedeckt die ganze Fläche.

Auf all den mannigfachen kessel- und urnen-, kasten- und kannenartigen Gefäßen bleibt die Tierornamentik zunächst auf lange an dieses Schema gebunden; aber innerhalb des engen Rahmens herrscht eine verwirrende Mannigfaltigkeit der Bildungen im einzelnen.

Ich wende mich jetzt zu deren eingehenderer Betrachtung.

Wiedergegeben werden das Tier in ganzer Gestalt und der Kopf allein in Vorderansicht; beim ersteren sind Vierfüßler, Vogel, Fisch und schlangenartige Geschöpfe unterschieden.

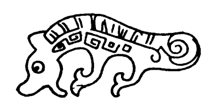
Am häufigsten erscheint unter allen Tieren der Vierfüßler. Die Wiedergabe ist so allgemein, daß von einem weiteren Erkennen bestimmter Arten zunächst nicht die Rede sein kann. Was gegeben wird, ist der grob gezeichnete Umriß des Tieres in strenger Profilstellung; die natürlichen Formen der Gliedmaßen werden wenig berücksichtigt: die Beine sind nicht weiter ausmodellierte kleinere oder größere Ausbuchtungen der Umrißlinie nach unten, — es werden, bei dem scharfen Profil, in der Regel nur zwei Beine angegeben, —



ebenso ist der Schwanz eine Ausbuchtung des Hinterleibes mit leichter Krümmung nach oben, und auch der Kopf zeigt nicht allzuviel Naturwahrheit im einzelnen, — durch das nie fehlende Auge aber allein schon ist er stets deutlich gekennzeichnet. Der Körper selbst endlich wird in den verschiedensten Proportionen gebildet, — bald breit, bald schmal, lang oder

kurz, je nachdem der Raum es erfordert, in den er hineingezeichnet wird[1].

Es fehlen aber schon in dieser Zeit nicht die Anfänge eines Fortschritts; bleibt auch der Umriß ein sehr allgemeiner, so ist doch manchmal ganz offenbar eine nähere Bestimmung beabsichtigt und erkennbar als solche: auf mehreren Gefäßen ist das Tier schlank und langgestreckt gebildet, auf dünnen Beinen, welche in Form von zierlichen Häkchen sich deutlich als besondere Glieder vom Körper abheben, — der Rücken mit einer Schraffierung versehen und der Kopf mit weit aufgerissenem Rachen zu Boden gekehrt[2]. Der chinesische Erklärer bezeichnet im »Po-ku-t'u« dies Tier mehrmals als Drachen; an anderer Stelle aber als Tiger und gelegentlich, wenn ich nicht irre, gar als Schildkröte, — auf eine befriedigende Erklärung muß man also verzichten. Vielleicht aber können wir, von diesen fortgeschritteneren Typen einen Rückschluß machend, auch bei den älteren eine gewisse Spezialisierung wenigstens als erstrebt anerkennen: auch da nämlich findet sich oft wiederkehrend der zu Boden gekehrte offene Rachen deutlich gebildet; nach diesem Merkmal ließen sich die Tiere wenigstens in zwei Gruppen scheiden[3].



Abgesehen von diesem Merkmal gleichen sich auch sonst die Bilder nicht genau in allem, wie das bei der ganzen Art der Wiedergabe natürlich ist, — es finden sich unzählige kleine Abweichungen im einzelnen, doch sind diese nicht der Art, daß man sie auf verschiedene Vorbilder in der Tierwelt zurückzuführen suchen dürfte; man kann vielmehr nur Auge und Hand des Künstlers dafür verantwortlich machen. Denn wenn alle Formen einmal mehr eckig, einmal abgerundet erscheinen, einmal der Kopf spitz zuläuft, einmal stumpf abschneidet oder sich vom Körper kaum scheidet, das Auge als Kreis, oval oder

[1] P. XV 25, 28 (Tafel V); VIII, 15 (Tafel VI); IX, 18 (Tafel VII).

[2] P. X, 7.

[3] P. VIII, 15 (Taf. VI).

mandelförmig gebildet wird, so sind das offenbar Zufälligkeiten, die uns bestätigen, wie allgemein das Bild doch noch war, welches gedächtnismäßig festgehalten wurde, was dem Künstler noch genügte.

Und oft wird noch durch eine Eigentümlichkeit der Zeichnung der Umriß direkt zerstört. Wie schon oben bemerkt, wird das Mäandermuster auch nach dem Untergang des geometrischen Stiles zu gleichmäßiger Füllung größerer Flächen weiter verwandt; so auch in der ganzen Tierornamentik zur Herstellung eines Grundes, von welchem ausgespart das Tier sich abhebt. Nun werden aber oft Tier und Grundmuster offenbar gleichzeitig, zusammen gezeichnet, und zwar so, daß der Umriß des Tieres an Endpunkten, wie an den Beinen, am Schwanz, am Kopf, aber auch an beliebiger anderer Stelle, nicht direkt weitergeführt wird, sondern abbiegt und in den Mäander des Grundes übergeht; die Fortsetzung der Umrißlinie kommt dann ihrerseits ebenfalls aus dem Grunde hervor, und so entstehen einfach Lücken, die nicht weiter gefüllt werden und zur Klarheit des Bildes nicht beitragen, da es oft gar nicht zu ersehen ist, bis wohin eine Linie zum Tierkörper, von wo an sie nur zum Grundmuster gehört[1].

Das eben Gesagte trifft auch für die Zeichnung des Vogels zu.

Neben der Darstellung des vierfüßigen Tieres ist die des Vogels die häufigste. Auch er wird in scharfer Profilstellung gegeben, und zwar erscheint dabei die Silhouette meist naturwahrer und weniger primitiv gezeichnet; aber wohl nur, weil sie an sich nicht so kompliziert ist, wie die des Vierfüßlers. Denn auch hier handelt es sich doch nur um einen durchaus allgemeinen Umriß, der gerade die notwendigsten Hauptteile jedes Vogelkörpers wiedergibt, — Kopf mit Schnabel und Auge, ein Flügel, Schwanz, ein Bein, — doch verschwindet dieses oft im Mäandergrunde.

Trotzdem lassen sich nach Form von Schnabel und

---

[1] P I. 14; XVI, 13; XXI, 8.

Schwanz doch zwei verschiedene Typen unterscheiden[1]: während bei der einen Gruppe der Schnabel klein, spitz und gerade ist, erscheint er bei der anderen dick und gebogen, wie der des Papageien etwa, — oft so schwer und massig, daß der ganze Kopf nur aus Schnabel zu bestehen scheint. Der Schwanz ist bei allen lang, am Ende etwas gespalten, aber beim einen Typus geradeaus gestreckt mit nur leichter Wendung nach oben oder unten, so daß der ganze Vogel lang und schmal erscheint; bei dem anderen hängt er, fast im rechten Winkel gebogen, herab. Der Flügel ist stets so gestellt, daß seine Spitze etwas über den Rücken hinausragt, und mehrfach weist er eine einfache Musterung auf, Schraffierung oder Mäander.

Fisch und Schlange werden in dieser Zeit nur selten wiedergegeben, und ihre Darstellung bietet für uns kein besonderes Interesse.

Um so mehr aber die verschiedenen Arten stilisierender Umwandlung, welche der Künstler mit den Bildern von Vierfüßler und Vogel vornimmt; denn er begnügt sich nicht mit der primitiven Wiedergabe des Tieres, — in seinem Bestreben, die Fläche künstlerisch zu füllen, bereichert, »verschönert« er das einfache Bild.

Die beiden Prinzipien solcher Idealisierung: Vereinfachung der Formen und Wucherung, sind beide wirksam, doch überwiegt, wie es scheint, die Tendenz zur ersteren, — ein Trieb zum Nivellieren und Schematisieren bricht immer wieder hervor.

Wir können auf den Bronzen vier verschiedene Arten der Stilisierung des Tieres unterscheiden.

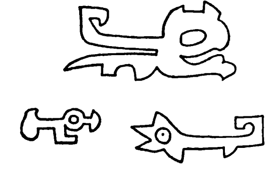
Die erste, ich möchte sagen die naivste, besteht einfach in der Verdoppelung oder Vervielfältigung der Umrißlinie, und zwar so, daß der ganze Körper, oder auch nur ein Teil, Kopf oder Rachen allein, von einer oder mehreren parallelen Linien umschlossen werden[2], wobei meist die äußeren Linien den

---

[1] P. IX, 7; XVI, 13 (III, 33; VIII, 35 — auf Chou-Vasen).
[2] P. I, 17. 19; VI, 5; XV 28 (Tafel V). 38; IX, 20.

Umriß mit jeder Wiederholung allgemeiner, mehr und mehr abgeschwächt wiedergeben. Die ursprüngliche Form kann auf diese Weise so gut wie ganz verloren gehen. Auf einzelnen Beispielen zeigt nur das Auge noch, was der Wust von Linien, in dem es steht, zu bedeuten habe. Es ist dies ein Verfahren, welches bei vielen Völkern beobachtet wird und bei einzelnen das Hauptprinzip, oder auch das einzige, der Stilisierung ausmacht. In China war es nur eins unter anderen, wichtigeren.

Auch die zweite Art besteht in keinem komplizierten Prozeß. Die Tiergestalt als solche wird nicht aufgegeben, aber noch wie auf eine ideale Grundform reduziert, wie das ähnlich auch im ersten Zeitalter geschehen sein mag, — hier aber starr und schablonenhaft. An die Stelle der vagen Konturen der noch mehr naturalistischen Bilder sind hier feste und bestimmte getreten; hatte man dort den Eindruck von flüchtigen Zeichnungen, so hier von hart umrissenen Stempelabdrücken [1]. Eigentümlich ist die Gestaltung des Körpers beim Vierfüßler: in vielen Fällen wird er vom Kopf an in horizontaler Richtung gespalten, in zwei schmale Streifen, an deren unterem die Beinauswüchse ansetzen, während der obere fast nur wie ein langer Schopf wirkt.



Interessanter als diese beiden ist eine dritte Art der Umwandlung des einfachen Tierbildes, bei welcher die künstlerische Phantasie sich freier betätigt, indem sie mit vollster Willkür die gegebenen Formen zu ganz neuen und komplizierten Gebilden umschafft. Die reichste Ausgestaltung erfährt gewöhnlich der Kopf. Er wird bald als Quadrat oder Dreieck geformt, bald zum Ausgangspunkt wildester ornamentaler Wucherung gemacht. Auswüchse setzen sich an, spalten und verästeln sich in allen Richtungen. Der Rachen verschwindet ganz, oder die beiden Kiefer werden voneinander getrennt und jeder selbständig für sich ausgestaltet. Der übrige Körper tritt

---

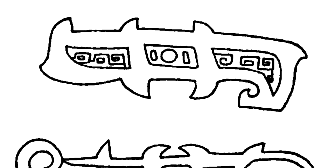
[1] P. VIII, 6. 9; IX, 5; XVI, 22. S. II, 36; XVIII, 17 (Tafel IX, 1).

oft ganz zurück; er verliert an Interesse und wird leicht zu einem bloßen Anhängsel oder, wenn dem Kopf korrespondierend der Schwanzteil reicher behandelt wird, zu einem verbindenden Bande. Dabei werden die Beine ganz abgeworfen, oder willkürlich vermehrt und dann wohl auch auf dem Rücken in korrespondierender Reihe angebracht. Der zum Bande gewordene Tierleib wird öfters rechtwinklig mehrfach gebrochen,



oder zur Spirale aufgerollt; auch wird der Kopf oder der Teil, welcher ursprünglich Kopf war, gern direkt an eine große Spiralwindung angesetzt. Doch es ist schwierig, mit Worten all die mannigfachen Bildungen deutlich zu schildern, da muß die Abbildung zu Hilfe kommen[1].

Dieser phantastischen Gebilde bemächtigt sich nun aber der Hang zu Symmetrie und Regelmäßigkeit. Bei der Ausgestaltung des Kopfes konnte dem Körperanhängsel leicht auf der anderen Seite ein ungefähr entsprechendes Gegenstück gegeben werden. Indem nun jetzt die Massen der ornamentalen Wucherung nach rechts und links einheitlich zusammengefaßt und zu beiden Seiten eines Mittelpunkts, in welchen das Auge rückt, mit ganz gleicher Silhouette ausgebreitet werden, entstehen Figuren von strengstem Ebenmaß.



Das Auge und allenfalls noch die umgekehrte Symmetrie der beiden Hälften, welche auf die entgegengesetzte Richtung von Kopf und Schwanz beim Urbild zurückzuführen sein mag, sie sind das einzige, was noch an's Tier gemahnt bei diesen Gebilden, in welchen der unbefangene Betrachter im Anfang wohl nichts weniger als

[1] P. IX, 16 (Tafel VIII, 1). 29; X, 11. S. I, 16; VIII, 39; X, 9; XIV, 16 (Tafel VIII, 2); XV, 4. 6.

Lebewesen sehen wird[1]. (Es sind dies also echte »Kümmerformen« im Sinne von Schurtz[2].)

Da das Tierbild, wie wir oben sahen, zunächst stets für sich allein eine bestimmt umgrenzte Fläche zu füllen hat, ohne mit anderen Elementen kombiniert zu werden, so beeinflussen all diese Abwandlungen die Dekorationsweise nicht im geringsten. Unterschiedslos werden all diese verschiedenen Gebilde nebeneinander verwandt, — sie bilden einen festen Formenschatz, einen Besitz, welchen eine Generation der anderen vererbt, ein Jahrhundert dem folgenden, durch lange Zeiträume.

Neben der Wiedergabe des ganzen Tieres bildet aber noch die des Kopfes allein einen wichtigen Bestandteil dieser Kunst, des Kopfes in reiner Vorderansicht. Die Vereinfachung der Formen ist dabei so weitgehend, daß es auf den ersten Blick wohl zweifelhaft sein könnte, ob man ein tierisches oder menschliches Angesicht vor sich habe, wenn nicht auf vielen Stücken deutlich Hörner, auf einzelnen auch Hauer gebildet wären.

Solch eine Fratze bedeckt in vielen Fällen allein die ganze Seite des Gefäßes, jede weitere Verzierung ausschließend. Wir haben es ursprünglich wohl mit demselben Motiv zu tun, welches bei den verschiedensten Völkern auf früher Kulturstufe eine so große Rolle spielt, bei religiösen Kulten und hauptsächlich als Schreckmittel im Kampf: ein Dämon blickt die religiöse Festgemeinde vom Gewande des Opferpriesters oder aus den phantastischen Tiermasken an, ein Dämon schreckt die Feinde vom Schilde des Kämpfenden her. Eine ähnliche Bedeutung werden auch die Tierfratzen der chinesischen Opfergeräte im Anfang gehabt haben, um später als Symbole weiterzuleben. Auch die jetzige Bezeichnung T'ao-t'ieh, was gewöhnlich mit Vielfraß übersetzt wird und ein zur Mäßigkeit mahnendes Symbol sein soll, scheint das zu bestätigen: denn

[1] P. VIII, 10. 27 (Tafel IX, 2); XII, 9. 18.

[2] Schurtz, Das Augenornament und verwandte Probleme. (Abh. d. phil.-hist. Kl. d. Sächs. Ges. d. Wiss. Bd. XV, Nr. 2.)

nach der ältesten Überlieferung war T'ao-t'ieh ein (von Menschen abstammender[1]) Dämon, das Urbild der Gier in jeder Beziehung. Ob diese Deutung der Fratze freilich das Richtige trifft — weiter als bis ins 3. Jahrhundert vor Chr. läßt sie sich nicht zurückverfolgen —, oder ob sie nachträglich erfunden ist, vermögen wir nicht zu sagen.

Wie dem aber auch sei, uns interessiert hier nur das Formale, die Art der Wiedergabe[2]. Wie schon gesagt, ist diese eine stark vereinfachte, und zwar sehen wir nur die einzelnen Bestandteile: Augen, Brauen, Ohren, Nasenflügel und Hörner, meist unverbunden, in einem willkürlich geschweiften Kontur. Der Unterkiefer fehlt fast stets, und nur die geschwungene Linie der Oberlippe ist angedeutet[3].

Auch hier bemächtigt sich des einfachen Grundthemas nun aber die Phantasie des Künstlers und bringt in freier Stilisierung die verschiedensten Variationen hervor, begünstigt durch die vollkommene Symmetrie des Grundmotivs.

In freiester Weise wird zunächst der Kontur behandelt; eine bestimmte Kopfform wird nicht festgehalten, es kommt ganz auf die zu füllende Fläche an: neben Formen, welche sich bequem in ein Quadrat einschreiben ließen[4], stehen beliebig gereckte oder durch Ansätze in die Länge gezogene[5]. Nicht immer wird der Kontur als fortlaufende Linie gegeben, öfter setzt er sich aus mehreren mannigfach geschweiften Einzelabschnitten zusammen, welche sich am Ende dann aufrollen oder spalten, wobei die Spitzchen sich nach verschiedenen Richtungen drehen.

Ähnlich geht es den Teilen der Fratze selbst: die Augen und Brauen, Ohren und Nasenflügel werden mit doppelten Linien umrissen, an den Endpunkten willkürlich in die Länge gezogen, und die so entstehenden Zipfel geschweift und in

---

[1] Legge, Chin. Classics V, 283.
[2] S. hauptsächlich P. I (Tafel V—VII; IX—XI).
[3] Ein vereinzeltes Beispiel mit Unterlippe und unterer Zahnreihe P. VI, 10.
[4] P. I, 41.
[5] P. I, 28.

mehrere Spitzen geteilt. Oft setzen sich dann an den Seiten kleine keimartige Auswüchse an, und mit kleinen an sich bedeutungslosen Schnörkelwindungen ähnlicher Art wird auch der innerhalb des Antlitzes noch freibleibende Raum angefüllt. (Bei Behandlung der späteren Pflanzenornamentik werden wir auf diese Bildungen nochmals zurückkommen.) Es entstehen auf diese Weise reich und wohlgefällig dekorierte Flächen in fester Umrahmung[1].

Eine andere interessante Erscheinung ist, daß einzelne Teile der Fratze in selbständige Tiere verwandelt werden — natürlich wieder Tiere von durchaus allgemeinem Typus —, so z. B. die Hörner in fischartige Geschöpfe u. a.[2]. Doch läßt sich dieses häufiger erst in der folgenden, der Chou-Periode, beobachten.

Auch hier aber bewegt sich die Umwandlung in zwei Richtungen, und neben Wucherformen sehen wir, häufiger noch, solche einer weiteren Vereinfachung, bis zur Verkümmerung.

Da bemerken wir zuerst das Wegfallen des Gesamtkontours zugunsten einer bloß die untere Partie begrenzenden Kurve; aber auch diese verschwindet, und das Antlitz erscheint nach unten längs einer Geraden abgeschnitten, wobei manchmal nur die nach aufwärts gezogenen Mundwinkel auf der Bildfläche bleiben[3].

Sodann fällt die ganze Nasenpartie weg, und ein gerader Streifen teilt das Antlitz von oben bis unten gleichmäßig in zwei Hälften; Hörner und Ohren erstarren zu harten Wülsten[4] oder leblosen geradlinigen Figuren, — Quadraten und Rechtecken[5]; sie gehen in Mäanderwindungen über[6] oder verschwinden endlich überhaupt. Die ganze für die Fratze be-

---

[1] P. I, 16 (Tafel XVIII, 2). 35; II, 26; XII, 9.
[2] P. VI, 5; VIII, 15 (Tafel VI).
[3] E. I, 10; IV, 29; VIII, 20.
[4] P. XV, 28 (s. Tafel V).
[5] P. XV, 30.
[6] P. VI, 17; I, 49 (s. Tafel XI, 2).

stimmte Fläche wird mit einförmigem Mäandermuster überzogen [1], aus welchem an ihrem Platze oft nur noch die Augen herausschauen, — auch hier diese also das beim ganzen Prozeß allein übrig Gebliebene [2].

Um das Bild zu vervollständigen, sei noch kurz darauf hingewiesen, daß an Griffen, Bügeln und Füßen der verschiedenen Gefäßformen vielfach auch plastische Tierköpfe angebracht werden, sei es, daß die Endungen und Ausbauchungen dieser Teile, ohne weiter ausmodelliert zu werden, direkt mit den einzelnen Bestandteilen des tierischen Antlitzes versehen werden — oft auch mit den Augen allein —, sei es, daß der Kopf wirklich ausgeformt wird.

In letzterem Falle lassen sich schon bis zu gewissem Grade bestimmte Typen erkennen: so sind mehrfach deutlich Widder und Hirsch, hauptsächlich durch die verschiedene Gestalt der Hörner, charakterisiert; in der Mehrzahl der Fälle ist aber auch hier die Species nicht genauer zu definieren, und auch diese plastischen Köpfe werden häufig wieder künstlerisch von der Naturwahrheit entfernt: durch willkürliche Abschleifung der Gesamtform, wie durch Überziehen der ganzen Oberfläche mit Ornament [3].

III.

Diese Tierornamentik, welche uns so, wie sie hier geschildert wurde, in der Shang-Zeit als ein Fertiges entgegen-

---

[1] P. I, 26; VI, 28; XV, 38. 49.

[2] Wickhoff läßt auch den T'ao-t'ieh ein aus Griechenland importiertes Motiv sein, — und zwar in der zweiten Hälfte des 6. Jahrhunderts (!!) durch die schwarzfigurigen Augenvasen, »... deren schiefgestellte Augen dem Chinesen, als seinem Gesichtstypus verwandt, sehr sympathisch gewesen sein mögen. Er hat daher das Augenpaar in jedem Streifen angebracht, den Grund mit dem Mäander gefüllt und an einzelnen freibleibenden Stellen in dem breiten Bauchstreifen Teile einer griechischen Palmette (!!) eingefügt...... Es ist also attische Kunst, die siegreich bis nach China vorgedrungen war, und die diesem fernen Volke seinen Stil schuf...« (Festgaben für Büdinger, S. 467). — Eine weitere Widerlegung dieser überraschenden Entdeckung dürfte überflüssig sein.

[3] P. XIV, 12. 13. 16; XVIII, 25; IX, 16. 18; XI, 12 (vgl. auch Tafel I, VII, XII, XVII).

tritt und schon lange vorher geblüht haben mag, bleibt auch nachher für lange Jahrhunderte herrschend.

Aber sie bleibt nicht unverändert, sondern wir beobachten, wie sie im Laufe der Zeit sich weiter ausgestaltet, reicher wird an Motiven, — und das neu hinzutretende ist lebendiger, es bringt mehr Freiheit und Fluß in die Dekoration.

Das zeigen uns die Gefäße und Glocken aus der Zeit der Tshou-Dynastie (seit 1122), welche neben dem ganzen altgeheiligten Formenschatz so manches aufweisen, was vorher gar nicht oder nur im Keime vorhanden war. Eine Anzahl dieser Stücke sind mit Inschriften versehen, nach denen man sie genauer datieren zu können meint, und danach gehören viele bereits in den Beginn der Periode. Sehr möglich, daß der allgemeine politische und kulturelle Aufschwung des Landes unter den ersten Tshou-Fürsten, welche nach Entthronung des entarteten, in Untätigkeit und Laster versunkenen Königshauses der Schang wieder Ruhe und geordnetes Regiment herstellten, auch eine neue Blüte der Kunst gezeitigt habe. In historisch durchaus klar erkennbarer Zeit befinden wir uns auch hier noch nicht, wenn es auch herkömmlich ist, mit dieser Dynastie die Historische Zeit der chinesischen Geschichte beginnen zu lassen. Skeptische Sinologen rücken diesen Zeitpunkt ja noch viel weiter, bis um 781 v. Chr., herunter.

Das wichtigste wohl der in dieser Zeit neu aufkommenden Motive ist eine Kombination von Bandgeflecht und Tierköpfen.

Das Motiv des geflochtenen und verschlungenen Bandes tritt früh in der Zierkunst der verschiedensten Völker auf — so war es bei den Germanen Hauptbestandteil ihrer Ornamentik lange vor Hinzutreten des Tieres. In China fand es sich unter den Überresten geometrischer Ornamentik nicht, und auch die Kunst der Shang-Zeit hatte noch kein Beispiel aufzuweisen; auch ohne die Tierköpfe, für sich allein, tritt uns das Bandmuster erst jetzt auf den Bronzen entgegen.

Doch scheint es ursprünglich aus einer anderen Technik auf den Bronzeguß übertragen und da nur weiter ausgebildet worden zu sein, aus der Holzschnitzerei; denn anders läßt

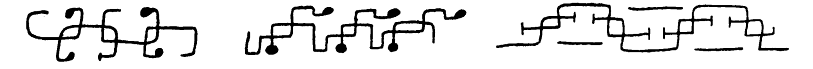
sich's nicht erklären, weshalb die Bänder an den Stellen, wo sie umeinander geschlungen werden, in eins zusammenfließen und oft gar nicht, oder doch nur durch eingeritzte Linien voneinander geschieden werden. Bei einem Schneiden in Holz, wo nur die Vertiefungen um das Muster herum ausgehoben werden, welches selber erhöht stehen bleibt, wäre diese Gestaltung ganz natürlich — sie ist aber nicht erforderlich für die Arbeit in Bronze. Auch sprechen dafür die anfangs harten und eckigen Formen der Windungen, die bei späteren Stücken dann in wohlgefällige Rundung übergehen. — Und der Ursprung des ganzen Motivs dürfte dann weiter wohl in der Linearornamentik zu suchen sein, bei der infolge Fortentwicklung in der Holzschnitzerei an Stelle der Linie das Band (die flächenhafte Linie) getreten ist.

Es lassen sich in den hierher gehörenden Mustern zwei Gruppen unterscheiden.

An Korbgeflecht gemahnt das nebenstehende Muster, wie einige andere, aus einzelnen schleifen- und zopfartig in sich geknoteten oder gewundenen Bändchen bestehende, welche neben- und übereinandergesetzt eine größere Fläche bedecken — das ganze Gefäß oder einen breiteren Streifen[1].

Schon an diese einfachsten Formationen setzen sich nun oft kleine Köpfchen an — sei es auch nur, daß das eine Ende des Bandes sich etwas verbreitert, und ein Punkt oder Kreis dort das Auge andeutet.

Nur selten ohne Köpfe aber erscheinen die Muster der zweiten Gruppe[2], kunstvollere Verknüpfungen mehrerer verschiedener Bänder, zu geschlossenen Gürteln um das Gefäß geordnet. Dies geschieht nach verschiedenen Prinzipien, deren einige die schematische Zeichnung veranschaulichen soll:



[1] P. III, 9; IV, 31. S. VI, 3. 6; XIX, 25 (Tafel XII).

[2] S. V, 28; VI, 8. 9 (Tafel XIII). 10—12 (Tafel XV, 1). 13—16. 22—24 XXX, 19—21.

Es sind also keine fortlaufenden Bänder, sondern nur kürzere oder längere Abschnitte, die lose umeinandergeschlungen oder eins unter dem anderen durchgezogen werden, und deren Enden nach den Seiten frei herausragen. Meist laufen sie in Tierköpfe aus, und diese regen zu verschiedenen Variationen des einfachen Schemas an: so wächst oft aus der Rückseite des Kopfes, in welchem das eine Band endigt, gleich das nächste hervor, oder ein solches entspringt dem geöffneten Rachen — manchmal ist es geradezu, als beiße das Tier sich ins Ende fest[1].

Die Köpfchen, in Seitenansicht gezeichnet, sind nicht als solche dieses oder jenes bestimmten Tieres erkennbar, sondern allgemeine Typen, an sich also ein altes Motiv. Das Band ist gewöhnlich mit Mäander oder anderen kleinen Strichmustern bedeckt, oft aber verliert es seinen eigentlichen Bandcharakter und wird augenscheinlich mehr als langgestreckter Leib des zugehörigen Kopfes aufgefaßt[2] — ja, in einem Falle streckt sich neben jedem Kopfe ein zierliches Beinchen hervor[3]. Ganz natürlich mußten sich solche Assimilationen einstellen bei einer Kunstübung, welche auch die gegebene ganze Tiergestalt zu den unnatürlichsten, abenteuerlichsten Gebilden verzerrte. Wurde dort der Tierkörper oft einfach zum Bande, so konnte leicht auch das Band zum Tierleibe werden.

Auf einer kleinen Anzahl von Gefäßen ist dem Motiv eine neue Wendung gegeben. Da ist es ein Kopf in Vorderansicht, von welchem nach rechts und links je ein Band ausgeht, nach unten umbiegt, um sich um ein gleiches, vom nächsten Kopfe, der in umgekehrter Stellung gegeben ist, herkommendes Band zu schlingen, sich dann wieder nach oben zu wenden und dort in zwei Teile zu spalten oder zu verästeln[4]. Es ergibt sich ein rhythmisches Alternieren von Kopf und Schleife, welches von überraschend feinem künstlerischem Geschmack zeugt.

---

[1] S. VI, 4.
[2] P. VI, 14. S. XX, 3.
[3] S. XII. 17.
[4] S. XX, 3 (Tafel XIV). P. V, 32.

Jedoch diese Bandmuster sind nicht die einzige neue Errungenschaft in der Ornamentik dieser Zeit.

Sehr eigenartig ist eine Gruppe zunächst sinnloser, rein ornamentaler Figuren, welche ebenfalls zu einheitlich fortlaufenden Gürteln gereiht werden. Die Abbildung zeigt zwei dieser Gebilde, deren Ausgestaltung im einzelnen eine verschiedene ist, die sich aber im Umriß alle auf zwei Grundschemata bringen lassen: das eines liegenden lateinischen S und das eines C in derselben Lage. Die Figuren der ersten Art sind vollständig regelmäßig gebildet, aus zwei geschwungenen Flügeln mit einer durch einen Kreis oder sonstwie betonten Verbreiterung dazwischen[1]. Bei der zweiten Gruppe ist die ähnlich betonte Verbreiterung meist auf die eine Seite gerückt, die Arme sind ungleich in Größe und Ausgestaltung, und in der Reihung folgen sich diese Figuren oft abwechselnd nach oben und nach unten gekehrt[2].

Im einzelnen verschieden, und doch im wesentlichen alle gleich; es muß da ein bestimmtes Motiv zugrunde liegen. Und unwillkürlich drängt sich eine gewisse Ähnlichkeit mit jenen Gebilden auf, welche wir in der vorigen Periode als Endresultat der stilisierenden Umwandlung der Tiergestalt hinstellten. Sollten nicht auch diese Figuren ursprünglich Lebewesen gewesen sein? — Und jeder Zweifel schwindet, wenn man erfährt, daß die chinesischen Interpreten der Bronzen sie ohne weitere Erklärung als »geringelte Drachen« bezeichnen — im Volke lebte die alte Bedeutung fort.

Also auch hier sind es eigentlich Augen, die uns anstarren, nicht bedeutungslose Kreise; auch hier haben wir es mit Tierornament zu tun.

Wie sind aber diese Formen entstanden?

Für die erste Gruppe wurde schon auf Verwandtes in der

---

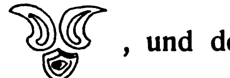
[1] P. III, 3; XVI, 31. 33. 36; XVII, 8. S. VI, 2; XXVII, 8 (Tafel XV, 2).
[2] P. III, 25; IV, 34b; XVII, 12; XX, 35. S. II, 24. 25.

Shang-Zeit hingewiesen, und wir dürfen in ihr wohl nur eine Abwandlung des älteren Motivs sehen, aber eine solche in bestimmtem Sinne: dort die Formen hart und steif — hier alles gerundet, weich, schwellend, und nicht mehr starr horizontal liegend das Ganze, sondern schräg aufstrebend, einer Richtung folgend. Und in der Gestalt des Umrisses sind die aufeinanderfolgenden Elemente der Kette auf einander berechnet, einander angepaßt in der Form: der Einbuchtung des einen entspricht eine Ausbuchtung des folgenden Stückes. Es ist somit ein Prinzip fortstrebender Reihung in allen lebendig, und dieses hat sich aus den alten seine eigenen, neuen Formen geschaffen.

Für die asymmetrischen Figuren der zweiten Gruppe ist es schwerer, die Herkunft zu bestimmen. Es wäre möglich, daß ihnen einfach das stark vereinfachte Bild des stehenden Vierfüßlers zugrunde liegt — eine Bildung wie würde als Zwischenstufe gelten können, — doch läßt sich nichts Bestimmteres sagen, da hier die fortlaufende Entwicklung fehlt.

Wichtig für unsere Betrachtung ist bei alledem die Tatsache, daß die Verarbeitung der Tiergestalt im Ornament hier noch in demselben Geiste geschieht, wie in der vorhergehenden Periode, in der Formengebung aber beeinflußt wird durch ein neues Anordnungsprinzip, welches ja auch im Bandornament sich geltend macht und noch in einer Reihe anderer Muster hervortritt. Mag es an sich auch das primitivere sein, für die Tierornamentik bedeutet es eine wichtige Bereicherung, da es neben das alte, aus der Kunst der Shang-Zeit übernommene Dekorationsschema jetzt ein anderes stellt, in welchem ganz neue Formen aufkommen oder die alten modifiziert werden.

Auf die weiteren hierhergehörenden Motive will ich nicht näher eingehen und erwähne nur, daß außer den eben besprochenen Figuren noch eine Anzahl vielleicht verwandter, aber nicht weiter definierbarer Gebilde in ähnlicher Reihung

erscheinen [1]; — daß auch Bandabschnitte, ohne einer Durchflechtung zu unterliegen, leicht in sich gebogen einfach nebeneinander geordnet werden, — und ich weise vor allem auf das jetzt häufig vorkommende Motiv eines mächtig geschwungenen Wellenbandes hin, dessen Wellenbögen mit einem stets in gleicher Weise wiederkehrenden, in der Form nur leicht variierten kleinen Muster gefüllt sind , und dessen Herkunft man geneigt ist, ebenfalls in tierischen Formen zu suchen [2]. (Sollte hier der Einfluß einer fremden Tierornamentik vorliegen?)

Aber ein Neues regt sich in dieser Zeit auch innerhalb des alten Dekorationsschemas, ohne dasselbe doch zu sprengen. Es ist dies eine neue Art der Wiedergabe des Tieres, speziell des Vogels.

In der vorhergehenden Periode wurde nur eine allgemeine Silhouette vom Tier gegeben, und diese unterlag beim Vogel derselben primitiven Stilisierung, wie beim Vierfüßler — einer Vergewaltigung des Tierbildes als solchem. Jetzt wird der Vogel durch bewußte Ausnutzung und reiche Ausgestaltung gerade seiner charakteristischen Teile, bei feinster Rücksichtnahme auf die Verhältnisse der zu füllenden Fläche, zu ornamentalen Bildungen von hohem Reize, von oft geradezu delikater Feinheit verarbeitet.

Der stets durch einen phantastisch gebildeten Schopf ausgezeichnete Vogel wird als Phönix angesehen, — ein Fabelgeschöpf, das gleich dem Drachen in den religiösen Anschauungen der Chinesen eine große Rolle spielte. Es lassen sich unter diesen Bildungen mehrere Gruppen verschiedenen Charakters unterscheiden.

Bei der einen bilden der Leib mit Hals und Schwanz, die beide gleichmäßig geradeauf gerichtet sind, gleichsam den festen Körper des Ornaments, während der Schopf, in pretiöser Aus-

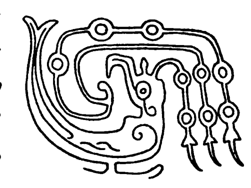
---

[1] P. II, 24; IV, 10; XVII, 20. 26. 28.

[2] P. XVII, 3—5; XIX, 13; II, 29.

gestaltung, die Füllung der Zwischenräume oder die äußere Abrundung der Gesamtfigur besorgt[1]. So wendet er sich z. B. in Gestalt eines dünnen Fadens mit leichter Schwingung zum Rücken herab, wendet um und strebt, sich kelchartig verbreiternd, wieder empor, aufs feinste den leeren Raum belebend[2].

Bei einem anderen Stück ist der Schopf in drei lange Fäden geteilt, die sich in gewissen Abständen zu kreisförmigen Scheiben verbreitern. Nur der eine dieser Fäden entwächst aber wirklich dem nach rückwärts gedrehten Kopfe; die anderen beiden nehmen ihren Anfang im freien Raume über dem Rücken, wenden sich um den tiefer als die aufgerichtete Schwanzspitze endigenden Kopf, so die Figur auf dieser Seite aufhöhend, und senken sich dann parallel dem ersten kürzeren Faden bis zur Bodenlinie herab. In Verbindung mit dem korrespondierenden, ganz gleich gebildeten Vogel der anderen Hälfte der Fläche ergibt sich durch die in der Mitte zusammenlaufenden sechs Fäden, die als Einheit wirken, ein äußerst graziöses Ornament[3].



Eine andere Gruppe zeigt plumpere, schwerfällige Formen. Schopf und Schwanz werden gleichwertig behandelt, als kompakte Massen begrenzen sie rechts und links die Figur; dick und schwer ist der scharf über den Rücken gebogene Kopf, und wie ein gezackter Lappen erscheint unten der Fuß. Manchmal wirken diese Geschöpfe direkt wie plattgedrückt[4]. Dabei ist aber meist ein Bestreben ersichtlich, die Fläche harmonisch und so vollständig als möglich mit dem Bilde zu füllen, welches sich in der Gesamtform daher manchmal direkt dem Quadrat oder Rechteck nähert[5].

Es ließen sich noch die verschiedensten Beispiele anführen,

---

[1] S. VIII, 33. 43; XIII, 29; XV, 13; XVI, 8.

[2] S. XV, 13 (Tafel XVI, 1); XIII, 29.

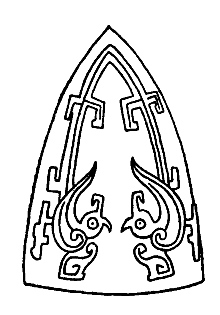
[3] S. XIII, 29 (Tafel XVI, 2); XVI. 8.

[4] P. XI, 3 (Tafel XVIII, 1). S. IX, 7; XXVI, 18. 20.

[5] S. XXVII, 18 (Tafel XVII).

doch wird das Gesagte genügen, um den Unterschied und den Fortschritt klar zu machen, welcher zwischen der Stilisierungsweise der Shang-Zeit und dieser neuen Art ornamentaler Wiedergabe des Tieres liegt.

Diesen in der Feinheit der Stilisierung ähnliche Vögel erscheinen dann auch an anderer Stelle. Aus dem Mäandergrunde der Zacken, welche, aus der geometrischen Ornamentik beibehalten, öfters unter- oder oberhalb eines Ornamentstreifens



angebracht werden, blickte schon in der vorigen Periode oft ein dem T'ao-t'ieh ähnliches Antlitz hervor; jetzt dringt das Tier auch in anderer Weise in die alte Form ein: in deren Linienmustern werden den gebogenen Seiten entlang schmale Streifen ausgespart, die an der Spitze sich vereinigen; an diese werden nun unten Köpfchen angesetzt[1], oder sie verwandeln sich selbst in die Schwänze zweier Vögel, welche einander unten an der Breitseite gegenübergestellt werden. Auch hier paßt sich ihre ornamentale Ausgestaltung feinfühlig den Bedingungen des gegebenen Raumes an[2].

Mit diesen Bildungen, welche mit das Feinste sind, was die chinesische Tierornamentik hervorgebracht, wollen wir dies ganze Gebiet jetzt verlassen, ohne auf noch vereinzelt vorkommende anderweitige Formationen einzugehen. Sie würden dem Bilde nichts Wesentliches hinzufügen, und ein anderes nimmt unsere Aufmerksamkeit an dieser Stelle in Anspruch.

---

[1] S. X, 36.
[2] S. XI, 13.

IV.

In der Zeit, bis zu welcher wir mit diesen Betrachtungen vorgerückt sind (erste Hälfte der Herrschaft der Tshou, ohne genauere Abgrenzung), behauptet die Tierornamentik schon nicht mehr die Alleinherrschaft. Neben ihr ist ganz allmählich, zaghaft, in ihren Keimen bis in die Shang-Periode zurückgehend, eine Ornamentik der Pflanze herangewachsen, — der Pflanze wiederum im allerallgemeinsten Sinne, des Typus Pflanze nur ohne Andeutung irgendeiner bestimmten Gattung.

Spezielle Beweggründe für die Aufnahme dieses neuen Elementes lassen sich nicht anführen. Es ist ein Wandel, oder besser eine Erweiterung der künstlerischen Anschauungswelt. Nicht mehr nur die Tierwelt allein drängt sich dem Künstler auf beim Schmücken seiner Geräte, — in der Phantasie wird allmählich auch ein anderes lebendig, und an sich bedeutungslose Linienzüge oder Schnörkelwindungen stilisierter Tiere selbst nehmen fast unwillkürlich auch vegetabilische Formen an, die dann später bewußt ausgebildet werden.

Eine solche Rolle wie bei manchen anderen Völkern, wie auch bei den Deutschen seinerzeit, hat in China die typische Pflanzenornamentik nicht gespielt; sie verdrängt nicht das Alte, sondern erobert sich nur einen bescheidenen Platz an seiner Seite.

Um die ersten Anfänge dieses Neuen zu finden, müssen wir in die Shang-Periode zurückgehen: da wies ich bei Besprechung der Fratze des T'au-t'ieh bereits hin auf seine Keime. Keime — das ist wohl das richtige Wort, denn von Pflanze scheut man sich da schon zu reden; wir würden diese kleinen Schnörkel und Häkchen für einfaches Linienspiel ansehen müssen, wenn nicht in der Folgezeit gerade aus ihnen deutlich das hervorginge, was die frühe chinesische Pflanzenornamentik ausmacht: sie gaben den Anreiz zu deren Ausbildung.

Wir sahen beim T'au-t'ieh eine Vorliebe für geschwungene Linien: der Kontur setzte sich aus verschiedenen selbständigen Kurven zusammen, die frei endigten, und deren Spitzen sich spalteten, aufrollten und verästelten, — und ebenso die ge-

schweiften Linien der Teile innerhalb der Fratze selbst, namentlich an Augen und Nasenflügeln; aber auch in den noch freibleibenden Raum um diese herum wurden solche Häkchen und Windungen hineingesetzt, manchmal mehrere aneinandergereiht. An den Seiten sich ansetzende Spitzchen oder kleine knollenartige Auswüchse verstärken dann noch den Eindruck von Vegetabilischem, das hier erwächst.

Aus dem Rahmen der Fratze wandern diese Bildungen dann heraus: auf den Hauptflächen der Gefäße freilich dringen sie noch lange nicht weiter in die dort herrschende Dekoration ein, aber sie erscheinen selbständig an untergeordneten, sonst oft ganz leer bleibenden Teilen, wie an Füßen, Henkeln und Griffen. Auf den letzteren werden sie der Länge nach nebeneinander geordnet[1], auf den Füßen in einem rundumlaufenden Streifen, aus welchem manchmal noch ein kleiner, grasartiger Büschel heraushängt[2].

Weiter war die Entwicklung in der Shang-Zeit nicht gediehen, — es ist nur eine Vorstufe.

In der Periode der Tshou, und auf den alten Gefäßformen auch späterhin, wird das einmal Erreichte auch weiter beibehalten, genau wie wir es beim Tierornament gesehen; daneben aber läßt sich eine Fortentwicklung beobachten: das neue Element erobert sich immer mehr Raum und beginnt ein eigenes Leben zu führen, — der Keim wird zur Pflanze.

Auf Bronzeglocken sehen wir, wie die Keimbildungen, zunächst noch als solche, in die aus Mäander gebildete Umrahmung der Zierfläche eindringen, indem sie aus dem Mäander herauswachsen oder ihn ganz verdrängen[3]. Auch die einzelnen rechteckigen Zierfelder der Glocken werden ganz mit ihnen gefüllt, und da schließen sie sich öfters schon zu kleinen Ranken zusammen, in wohlgefälligen Windungen[4].

Eine höhere Stufe ist erreicht in der Verzierung der flachen

---

[1] P. VIII, 6.
[2] P. I, 16 (Tafel XVIII, 2).
[3] P. XVI, 36. 41 (Tafel XIX). 46.
[4] P. XXIII, 42.

Glockenböden, wo manchmal aus den Einzelteilchen zusammenhängende Gewächse komponiert werden: ein gerades Stämmchen durchschneidet der Länge nach die Hälften der elliptischen Fläche, und zu beiden Seiten sprießen aus ihm die Keimästchen heraus; am schmalen Ende der Fläche je eins auf jeder Seite, zur Mitte zu, wo der Raum breiter wird, nochmals je zwei oder drei. Auch werden mehrere solcher Stämmchen nebeneinander gegeben, wobei bei jedem einzelnen die beiden Seiten ungleich behandelt werden können, im Gesamtmuster aber volle Symmetrie herrscht[1].

Aber auch auf den Gefäßen beginnt neues organisches Leben das neue Element zu durchströmen. Auch da nicht mehr bloß die lose in den Raum gestreuten oder leicht aneinandergereihten Einzelkeime: diese wachsen und strecken sich. Schilfartiges Gewächs strebt auf den breiten Stützen kugeliger Gefäße von unten empor, und ähnlich auf den Halsstreifen einzelner Vasen[2]. Die Formen sind aber noch nicht bestimmten, in der Natur vorhandenen nachgebildet, sondern allgemein gehalten und oft im einzelnen willkürlich behandelt: so wachsen wohl zwei dieser Stengel oder Halme oben zusammen, oder laufen in Schnörkel und Knollen beliebiger Gestalt aus; es senken sich auch vom oberen Rande des Streifens ähnliche Halme in den Büschel unten hinein, oder solche schweben ganz frei daneben und darüber.

Auf einigen wenigen Stücken ist eine Art Staude gegeben[3]: ein kurzer, dicker Stamm, der sich fächerartig in bizarr geformte und mannigfach geschwungene Blätter, Zweige, oder was es sei, zerteilt (zwischen denen übrigens wiederum die Augen des T'ao-t'ieh hervorschauen). Und üppiges Rankenwerk überzieht Teile oder die ganze Fläche der grob in Tiergestalt geschnittenen flachen »Musiksteine«, oft auch die ganze Oberfläche vollplastisch geformter Bronzetiere; auch dies aber ohne Naturwahrheit in den Einzelformen, — keine wirk-

[1] P. XXIII, 30; XXVI, 41 (Tafel XIX). 42. 44.
[2] P. XV, 20; VII, 15. 20.
[3] P. VII, 20b. 21 (Tafel XX).

lichen Blätter oder Blüten, es ist ein ganz und gar ideales Gewächs[1].

So tritt das pflanzliche Element in der letzten Chou-Zeit schon in verschiedenen Gestaltungen auf, gemeinsam ist aber all diesen Gebilden die Idealität der Formen; noch sind die Grenzen typischer Ornamentik nirgends überschritten.

V.

Die geometrische Ornamentik war abgelöst worden durch eine typische Tierornamentik, und nach dem Tier hatte sich der künstlerische Trieb der Pflanze bemächtigt, um sie in ähnlich typisierender Weise im Ornament zu verwerten. Der Formenschatz, welcher sich so im Verlaufe von mehr als anderthalb Jahrtausenden herangebildet — denn auch aus dem geometrischen Stile lebten ja einzelne Motive fort —, räumt seinen Platz nicht so bald einem neuen: in der Folgezeit wird für die Opfergefäße diese Dekorationsweise nicht nur im großen und ganzen beibehalten, es werden die alten Muster oft selbst in allen Einzelheiten kopiert. Damit hört aber unser Interesse an ihnen auf, denn die Entwicklung der Kunst selbst schreitet fort.

Man kann es nicht genug bedauern, daß sich für die nun folgende Periode kein reicheres Material erhalten hat; denn es handelt sich da um einen bedeutungsvollen Wendepunkt in der chinesischen Kunstgeschichte.

Werfen wir nur flüchtig einen Blick auf Werke, welche die nächstfolgende Stufe auf ihrer Höhe repräsentieren. Da sehen wir auf Bronzespiegeln aus der Zeit der Han-Dynastien (202 a. C. bis 221 p. C.) die verschiedensten naturalistisch erfaßten Tiere in deutlicher Spezialisierung wiedergegeben, und zwar Tiere, welche nicht mehr als Bestandteile einer geschlossenen Ornamentik ihr Eigenleben aufgeben, sondern für sich allein wirken sollen und oft in lebendiger Bewegung dargestellt

---

[1] P. XXVI, 9. S. IX, 32 (Tafel XXI).

sind; ebenso Blumen, Blütenzweige und Ranken bestimmter Pflanzenarten. Und endlich erscheint hier auch der Mensch.

Und neben der Zierkunst ist eine freie Kunst im Erblühen: in der Literatur der Zeit mehren sich die Nachrichten über die neu aufgekommene Malerei, und schon werden für Ende des 1. Jahrhunderts a. C. bestimmte Malerpersönlichkeiten genannt, ihre Porträts, Tierbilder namentlich u. a. gerühmt. Und die Grabreliefs aus Schantung zeigen uns lebendig erzählte Szenen aus Kampf und Opferfesten, Vorgänge aus Geschichte und Mythus.

Sehen wir fürs erste noch ganz ab davon, bis zu welchem Grade realistisch all das wiedergegeben wird, so ergibt doch schon die bloße Aufzählung, daß für die chinesische Kunst ein neues Zeitalter angebrochen ist; ein Zeitalter, dem gegenüber die vorhergegangenen Perioden zusammen in gewissem Sinne eine Einheit bilden: die Zeit des Ornaments, — gleichsam das Kindheitsalter der Kunst, welches verschiedene Entwicklungsphasen durchläuft, um dann, nach einem gewissen unsicheren Schwanken, in eine neue, höhere Lebensstufe überzugehen, mit neuen Zielen und Idealen. Begnügte man sich bisher mit der typischen Erfassung gewisser Einzelerscheinungen der Außenwelt und deren Wiedergabe in der Form des Ornaments, so erstrebt und erreicht der Künstler jetzt mehr und mehr die Wiedergabe der Natur so wie sie ist; die Fesseln des Ornaments werden abgeworfen, die Grenzen des Darstellbaren werden weiter und weiter gezogen: bald wird in der Zierkunst wie in der Malerei die gesamte Erscheinungswelt, in ihren Einzelobjekten und im Zusammenhang der Erscheinungen, zum Gegenstand künstlerischer Wiedergabe gemacht.

Ein bedeutungsvoller Wandel! Um diesen jedoch in seinem Werden klar zu erkennen, dafür ist unser Material leider ganz ungenügend, und empfindlich ist dazu ein fast völliger Mangel sicherer Datierung für das wenige, was vorhanden ist, — vereinzelte Stücke, welche, wenn auf den langen Zeitraum richtig verteilt, doch vielleicht einiges Licht geben könnten. So aber entsteht eine klaffende Lücke, denn nach dem vorhandenen

bildlichen Material allein erscheint der Umschwung wie ein unvermittelter Bruch mit dem Alten.

Bis vor kurzem mußten da die westasiatisch-hellenistischen Einflüsse in der Zeit des Kaisers Wu-ti (140—86 a. C.), auf welche Fr. Hirth in seiner Schrift »Fremde Einflüsse in der chinesischen Kunst« hingewiesen, als Erklärung des Phänomens dienen. Doch wäre ein so vollendetes Nachempfinden einer soviel höher stehenden fremden Kunst, wie dieses die von Hirth herangezogenen Traubenspiegel aufweisen, an sich schon wunderbar genug, wenn man annehmen wollte, daß bis dahin ausschließlich die alte Typenornamentik in China geherrscht hätte. Es ist notwendig, schon früher einen Wandel anzunehmen, — um so mehr, als die letzten Jahrhunderte vor der Periode des Kaisers Wu-ti in jeder Hinsicht eine gährende, nach Neuem ringende Zeit waren, auf politischem und auf geistigem Gebiete in gleicher Weise; das alte Reich geht langsam, unter furchtbaren Erschütterungen des gesamten Volkslebens zugrunde, es sehnt sich alles nach neuen Grundlagen des Daseins; mächtig regt sich das Geistesleben; es ist »die Zeit der streitenden Philosophen«, — die Kämpfe auf geistigem Gebiete zeitigten »eine Fülle neuer Gedanken, die jenes Zeitalter in einem Glanze erstrahlen lassen, wie China ihn weder zuvor noch hernach gesehen hat. Es war eine Zeit, da die Geister aufeinanderplatzten ... Überall ein jugendfroher Wettstreit um ideale Güter, um sittliche und geistige Werte, ein buntes Durcheinander verschiedener Welt- und Lebensanschauungen, die um den Sieg ringen«[1].

Der geistige Nährboden für die Keime einer Weiterentwicklung auch auf künstlerischem Gebiete war somit jedenfalls vorhanden.

Dazu kommt aber noch ein weiteres.

In der Philosophie erscheinen im 4. Jahrhundert a. C., wie das Conrady kürzlich nachgewiesen hat[2], fremde, unchinesische Gedankengänge, welche direkt nach Indien weisen; es müssen

---

[1] Grube, Geschichte der chinesischen Literatur, S. 124.
[2] Zeitschrift der Deutschen Morgenländischen Gesellschaft 1906, S. 335—51.

damals Beziehungen irgendwelcher Art zu diesem Lande vorhanden gewesen sein. Und wie das Denken, so ist — das ist für uns das Wichtige — wahrscheinlich auch die Kunst damals von dieser Seite her befruchtet worden. Das bezeugen wie Conrady ausführt, die literarischen Nachrichten von einem in der Architektur neu auftretenden Schmuckelement: Zwergkaryatiden, wie sie in Indien heimisch waren. Erwähnung geschieht ihrer in China wohl erst im 2. Jahrhundert a. C., doch spricht alles dafür, daß sie selbst beträchtlich älter sind.

Die künstlerische Wiedergabe des Menschen war vorher in China unbekannt gewesen; und auch das Aufkommen der neuen Kunst der Malerei, deren in jener Zeit zuerst Erwähnung geschieht, ist wohl auf indische Anregung zurückzuführen.

Es sind keine Kunstwerke aus jener Zeit erhalten, welche uns direkte Zeugen jenes Einflusses wären. Für das Verständnis der fortschreitenden Entwicklung aber ist als bedeutsamer Faktor im Auge zu behalten, daß so früh schon eine Anschauung fremder, höherstehender Kunst jedenfalls vorhanden war[1].

Nun findet sich im Po-ku t'u und Si-ts'ing Ku-kién eine kleine Anzahl von Bronze- und Nephritvasen, deren aus Tierbildern bestehende Dekoration sich von der alten Tierornamentik

[1] Vielleicht wird ein eingehendes Studium der Plastik an einzelnen Gefäßen und Geräten über den Beginn der neuen Periode mehr Licht verbreiten. Es finden sich nämlich mehrfach naturalistische Tiere als Träger oder Bekrönung von Stücken, welche nach ihren Inschriften zum Teil genauer datierbar sind. So gehören mehrere in die Zeit der Tshin (221—202 a. C.); — die Abbildung P. XXI, 12 aber zeigt ein Gefäß mit gut gelungenem Nashorn als Träger, welches schon 312—281 angesetzt werden muß. Und noch weiter hinauf führt uns ein im Ku-yüh-t'u-pu (LXII, 9) wiedergegebener Nephritring mit einer ganz lebendig dargestellten Maus. Er wurde im Grabe eines Schülers des Confucius gefunden, und es soll kein Grund vorliegen, an der Datierung (6.—5. Jahrh.) zu zweifeln. Ich muß diese mir nachträglich von Professor Conrady freundlichst mitgeteilte Tatsache hier nur anführen, da ich nicht in der Lage bin, eigene Untersuchungen anzustellen. Weitere Forschungen werden aber jedenfalls hier einsetzen müssen, um so mehr als auch zwei der gleich oben zur Besprechung gelangenden Gefäße mit fast schon naturalistischem Tierornament (S. XV, 9 u. 11), wie Conrady aus der Inschrift vermutet, vielleicht bis gegen 500 a. C. hinaufgerückt werden müssen.

durchaus unterscheidet, ohne noch die realistische Darstellungsweise der Han-Zeit zu erreichen. In beiden Werken werden sie — und zwar verwandte Stücke — teils in die Tshou-, teils in die Han-Periode datiert und gehören also wohl in die Übergangszeit vor dem künstlerischen Aufschwung gegen Ende des 2. Jahrhunderts vor unserer Zeitrechnung[1].

Ob bei diesem oder jenem Stück eine Nachahmung fremder Vorbilder vorliege, läßt sich schwer sagen. Nur in einem Falle glaube ich das deutlich zu erkennen. Das betreffende Stück weist aber nicht nach dem Süden, sondern nach Westen.

Auf einem glockenartigen Geräte (Chines. Name tun) des Po-ku-t'u nämlich[2], welches der Verfasser in die Tshou-Zeit setzt, ohne nähere Bestimmung, sehen wir auf der sonst nicht weiter verzierten Fläche zwei große katzenartige Tiere in aufgerichteter Stellung einander zugekehrt, die Vorderbeine gegeneinander gestreckt; zwischen ihnen schwebt eine runde Scheibe. Die Zeichnung ist steif und der ganze Umriß ornamental gefüllt, — aber doch erinnert die Gruppe unwillkürlich an die babylonischen oder persischen Löwenpaardarstellungen. Und dazu zeigt der Streifen am Fuß der Vase sehr unvollkommen und schematisch gezeichnet einen Mann, der mit einem gehörnten Tier zu kämpfen scheint: auch diese Szene an eine in Westasien seit altbabylonischer Zeit für die Siegelzylinder geläufige Darstellung, den Kampf eines Heros mit Löwe oder Stier, gemahnend. Die Tatsache der Nachahmung eines westasiatischen Vorbildes in jener Zeit hätte nichts Unwahrscheinliches, da, wie es scheint, auch die indischen Einflüsse ihren Weg über Persien genommen haben[3]. Wie dem aber auch sei, chinesischer Phantasie ist diese vereinzelt dastehende Darstellung jedenfalls nicht entsprungen, und wie sehr dieselbe im Grunde auch doch noch als Ornament im alten Sinne behandelt wurde, bezeugt, außer der ornamentalen Füllung der beiden größeren Tiergestalten, die nochmalige Wiederholung

[1] Siehe S. 39 Anm. 2.
[2] P. XXVI, 13 (Tafel XXII).
[3] S. Conrady a. a. O.

der Kampfszene auf der anderen Hälfte des Streifens genau in derselben Weise, aber verkehrt, auf dem Kopf stehend![1]

Eben diese Art des Nachschaffens, welche den Künstler einem fremden, mehr oder weniger naturalistischen Vorbilde gegenüber doch noch stark in der alten Tradition befangen zeigt, scheint mir mit besonderer Deutlichkeit das Charakteristische dieser Entwicklungsstufe zu offenbaren. Denn eine ähnliche geistige Disposition verrät sich auch in den übrigen Stücken, welche ich der Übergangsperiode zurechnen möchte, stärker oder schwächer. Die alte, für die Opfergefäße als traditionell geheiligt weiter beibehaltene Ornamentik ist hier aufgegeben: für sich allein werden Tiere in den Raum gestellt, — einzeln und mehrere über die Fläche verstreut, oder in gitterartige Felder verteilt. Zum Teil sind sie dabei noch ganz als Ornament behandelt, mit willkürlicher Variierung der natürlichen Formen im einzelnen; zum Teil schon einfach als Repräsentanten dieser oder jener bestimmten Gattung gegeben: Hirsch, Elefant, Schildkröte u. a. sind deutlich kenntlich gemacht. Aber auch sie sind noch in strengster Profilstellung gegeben, mit öfters noch nur zwei Beinen die Vierfüßler; und in mehreren Fällen sehen wir auch hier eine unnatürliche, bogenartige Schwingung oder Ausbuchtung des ganzen Leibes, wie noch bei den im übrigen sehr fein geformten Hirschen einiger Vasen, welche schon in die frühe Han-Zeit gehören mögen[2].

---

[1] Der chinesische Kommentator weiß sich mit diesem Stück gar nicht abzufinden; er erklärt die beiden gleichen, völlig idealisierten Tiere für Tiger und Drache, als Repräsentanten des männlichen und weiblichen Prinzips, deren Vereinigung die Vereinigung von Glocken- und Trommelklang repräsentiere (diese Glocke wurde mit der Trommel zusammen angeschlagen, um sie zu begleiten).

Die ornamentale Füllung der Tiere ist übrigens eine in China sonst nicht vorkommende. Sollten die eigenartigen Kurven an den Vorderbeinen vielleicht auf Flügelverkümmerungen gedeutet werden können? Auch könnte man an Nachahmung der in Persien so beliebten Zellenschmelz- oder Fayence-Einlagen denken.

[2] Die hier behandelten Gefäße sind folgende: P. VII, 12; XII, 37; XIII, 3. 15. 29. S. XII, 16; XV, 9 (Tafel XXVI). 11; XIX, 41 (Tafel XXIII). 42; XX, 35. XXIX, 26 (Tafel XXV). [XXI, 11—15 (Tafel XXIV) aus der Han-Zeit.]

Es wäre kühn, an der Hand des spärlichen und immerhin unsicheren Materials die Kunst dieses Zeitraums genauer charakterisieren zu wollen, — es sollte hier nur versucht werden, die Kluft, welche für uns die beiden Zeitalter der chinesischen Kunst trennt, einigermaßen zu überbrücken; mehr als ein Gesamteindruck läßt sich nicht gewinnen: der eines Vorwärtsstrebens auf der Suche nach Neuem, Eigenem. Die vorige Stufe ist verlassen, die nächstfolgende noch nicht erreicht, — aber nur ein wichtiger Schritt scheint noch zu fehlen. Der erneute Anstoß von außen, welcher dann im Zeitalter der Han erfolgt, und der große Aufschwung der gesamten Kunsttätigkeit haben die Knospe zum Blühen gebracht.

Nur so ist die um die Wende unserer Zeitrechnung erreichte Höhe der Kunstentwicklung zu verstehen, — in einer längeren Zeit der Vorbereitung war das künstlerische Vermögen ihr bis zu einem gewissen Grade entgegengereift: das ornamentale Schema, die alte, grobe Typik, sie waren überwunden; die Anregungen von außen fallen jetzt auf einen aufnahmefähigen Boden.

Diese Anregungen nun sind weit intensiver, als vermutlich die indischen im 4. Jahrhundert a. C. gewesen waren, welche sich nur indirekt erschließen lassen.

Mit gewaltiger Hand hatte der Usurpator Tscheng, nachdem er 221 a. C. die Tshou-Dynastie endgültig gestürzt hatte, aus dem alten Feudalreich einen zentralistischen Einheitsstaat geschaffen, welcher von den Kaisern der Han-Dynastie (seit 202 a. C.) im Sinne des Absolutismus weiter ausgebaut wurde. Nachdem im Innern die Verhältnisse neu geregelt waren, wurden in mächtiger Expansion die Grenzen des Reiches erweitert. Wohl standen die unterworfenen Nachbarvölker selbst auf einer tieferen Kulturstufe als die Chinesen, aber das Überschreiten der westlichen Grenzen unter Kaiser Wu-ti (140—86 a. C.) führte zu einer Berührung mit den hohen Kulturen des Westens. Für lange Zeit bedeutsame Handelsbeziehungen wurden angeknüpft, welche China direkt mit den Gebieten des von griechischem Geist durchtränkten Baktriens und in-

direkt mit dem römischen Reich in Verbindung brachten. Wie speziell berichtet wird, legte Wu-ti besonderen Wert darauf, daß aus jenen Gegenden auch Raritäten und Kunstwerke heimgebracht würden, welche er eifrig sammelte. Ein Strom von neuen Eindrücken und Anregungen flutete auf die chinesischen Künstler ein, welche damals, von hohen Gönnern und vor allem dem Kaiser selbst, wie auch später von seinen Nachfolgern gefördert, eine reiche Tätigkeit entfalteten. Im 1. Jahrhundert unserer Zeitrechnung folgte dann mit der offiziellen Einführung des Buddhismus ein erneuter, bedeutsamer Einfluß indischer Kunst.

War dieser Gang der Entwicklung bis hierher uns nur lückenhaft erkennbar, liegt da auch vieles noch ganz im Dunkel: das Ziel, dem die Entwicklung, beschleunigt durch die mannigfachen Einflüsse fremder Kunst, zustrebte, — das Ergebnis all der in diesem Kapitel geschilderten Einwirkungen und Bestrebungen liegt in der Ornamentik der Han-Periode (202 a. C. bis 225 p. C.) klar zutage: es ist der entschiedene Realismus, mit welchem jetzt die Erscheinungen der Außenwelt künstlerisch wiedergegeben werden; — wir sehen da nicht mehr »Ornamente« im alten Sinne, sondern wirkliche Tiere und Pflanzen als solche dargestellt. Welche Schranken dabei dem künstlerischen Vermögen doch noch gesetzt waren, lehrt die genauere Betrachtung der Denkmäler.

VI.

Ein verhältnismäßig reiches Material für diese neuartige Ornamentik liegt in den Bronzespiegeln vor, von denen in unseren beiden Bilderwerken eine recht große Anzahl wiedergegeben ist[1], — zum Teil noch aus der Zeit Kaiser Wu-ti's (140—86 a. C.).

Es sind kreisrunde Scheiben ohne Griff, deren eine Seite in Relief verziert ist, — teils mit einfachen Strichmustern und

---

[1] P. XXVIII, XXIX, XXX. S. XL.

Schriftzeichen, meist mit Tieren und Pflanzen. Der Mensch erscheint selten, und auf den wenigen Beispielen scheint er mir direkt nach indischen Vorbildern gezeichnet: die Heiligenköpfchen mit den übergroßen Ohren auf einigen Stücken[1] finden sich fast genau so auf Reliefs aus der Zeit König Açoka's[2].

Auch so manches andere Motiv ist ursprünglich direkt fremden Vorbildern entnommen. So weist vor allem das Weinrankenmuster der sogenannten Traubenspiegel nach dem hellenistischen Westasien, — einzelne Tiergestalten wiederum erinnern an Indisches; doch wird das Fremde sehr schnell zu Eigenem gemacht und selbständig verarbeitet.

Die für uns in Betracht kommenden Muster lassen sich in drei Hauptgruppen zerlegen.

In der ersten sind vier Tiere ums Zentrum gruppiert, so daß je zwei einander diametral gegenüberstehen; auf mehreren Stücken werden sie durch Blumenzweige oder -büschel voneinander getrennt, und öfters mit einem Rand aus kleinen Blüten, Vögeln, Insekten umgeben.

In der zweiten sehen wir die zwölf Tiere des chinesischen Tierkreises eines hinter dem anderen im Kreise stehen, schreiten, springen, — und in der letzten endlich die allerverschiedensten Tiere sich in einem Kranzgeschlinge von Weinlaub und Trauben tummeln.

Was uns an dieser Stelle interessiert, ist die Frage nach dem Grade der Naturwahrheit, der hier nach dem endgültigen Abstreifen der Fesseln des Ornaments erreicht ist. Um sie zu beantworten, müssen die Objekte der Darstellung, Tier und Pflanze, gesondert betrachtet werden.

Auf den Spiegeln der ersten Gruppe[3] werden einander am häufigsten, wie es scheint, zwei Pferde und zwei Phönixe gegenübergestellt. Was vor allem in die Augen fällt, ist die

---

[1] P. XXVIII, 18. 19 (Tafel XXXII, 2).

[2] S. Fergusson, Tree and Serpent Worship. Tafelwerk.

[3] P. XXIX, 26 (Tafel XXVII). 27. 32 B. 33.

Bewegung der galoppierenden Rosse[1], welche geradeaus strebend oder mit zurückgeworfenem Kopf feurig dahinstürmen, während doch — und das fällt hinterher als zweites auf — in der Durchbildung der Einzelformen die Schärfe mangelt. Die Augen sind viel zu groß und die Beine gar nicht ausmodelliert, ohne wirkliche Gelenke und an sich eigentlich kraftlos. Und doch ist der volle Eindruck des Lebens erreicht. Wirkliches, eindringliches Studium der Formen und des Organismus ist also nicht vorauszusetzen; aber die Gesamterscheinung ist mit verblüffender Sicherheit und Unmittelbarkeit getroffen.

Dasselbe trifft mehr oder weniger auch für die übrigen Tiere zu. Von den zwölf im Kreise angeordneten (Maus, Stier, Tiger, Hase, Drache, Schlange, Pferd, Widder, Affe, Hahn, Hund, Eber) sind viele oft nicht nur deutlich erkennbar trotz des kleinen Maßstabes, sondern sie verraten auch einen scharfen Blick für die charakteristischen Bewegungen. (Natürlich gibt es auch minderwertige Stücke mit ganz undefinierbaren Geschöpfen, doch können wir die hier beiseite lassen.)

Am frappantesten treten die Eigentümlichkeiten der Wiedergabe aber in der dritten Gruppe hervor[2]. Wir sehen da in einem dichten Kranze oder Geschling von Weinranken eine bunte Tierwelt ihr Wesen treiben. Zum Teil sind es katzenartige Raubtiere: Löwen sind an ihrer Mähne deutlich erkennbar; bei den anderen, panther- oder tigerartigen Bestien läßt die ungenaue Durchbildung der Formen, besonders des Kopfes, keine ganz genaue Bestimmung zu. Dazwischen erscheinen Affe, Bock, Hund u. a., auch das Pferd manchmal, Drache, Phönix, endlich Vögel verschiedener Art und Größe. Gelegentlich wird auch das Motiv des Tierkreises mit dem Ranken-

---

[1] P. XXIX, 26 (Tafel XXVII). 27.

[2] S. XL, 1—34. P. XXIX, 29—31. Unsere Tafel XXXI gibt ein Original aus dem Besitz von Herrn Professor Conrady in Leipzig wieder. (Ein ähnliches Stück ist bei Bushell, Chinese Art, I, Fig. 60 reproduziert.)

muster kombiniert[1]. Der Künstler hat hier nun Gelegenheit, die mannigfachsten Bewegungsmotive zu geben[2]. Die Tiere rennen, springen, kriechen, winden sich durchs Rankenwerk; sie klettern über Zweige, jagen sich, naschen von den Trauben. Es gibt da die kühnsten Drehungen und Wendungen der Körper, bis zur Verrenkung aller Glieder, und die gewagtesten Verkürzungen, Ansichten direkt von vorne oder von oben, — die freilich nicht immer glücklich gelingen; das Können entspricht noch nicht dem Wollen. Einzelne Ranken sind ausschließlich von Vögeln belebt; diese sitzen auf den Zweigen, in halber oder ganzer Seitenansicht, auch gerade von vorne gesehen, — oder sie fliegen durchs Geäst, streben aufwärts oder schießen von oben herab. Das Detail des Gefieders ist oft sorgfältig eingezeichnet.

Das Muster dieser Spiegel geht ja nun ursprünglich, wie man annimmt, auf einen Import aus dem hellenistischen Westen zurück, und wie die Weinranke selbst, so werden auch die zum Teil in China vorher gar nicht vorkommenden Tiere anfangs direkt nach den fremden Vorbildern, welche wir nicht kennen, gearbeitet worden sein[3]. Aber neben der fremden sehen wir auch die einheimische Tierwelt mit herangezogen, wie auch die rein chinesischen Fabelwesen (Drache und Phönix), und für alle, die fremden wie die einheimischen Tiere, erscheint die so überaus lebendige Bewegung in derselben Schärfe und Unmittelbarkeit herausgebracht, — dies also jedenfalls doch Eigengut des chinesischen Kunstvermögens. Daher sind diese Spiegel, trotz des unchinesischen Motivs, in unserer Betrachtung der Wiedergabe der Tierwelt durchaus und als bedeutsame Beispiele hier anzuführen, Beispiele vom Höhepunkt dieser Entwicklungsstufe, soweit uns diese erkennbar ist. In der Komposition sind sie das vollendetste, was die

---

[1] S. XL, 33. 34. Eine gute Photographie bei Chavannes, Le cycle turc des douze animaux, Fig. 4 (T'ung-pao, Sér. II, 1906).

[2] S. unsere Tafeln XXVIII—XXXI.

[3] S. Fr. Hirth: Über fremde Einflüsse in der chinesischen Kunst (Leipzig 1896), S. 13 ff.

chinesische Kunst in jenem Zeitraum hervorgebracht, dadurch, daß der Künstler sich und sein eigenes Könnnen willig dem klärenden Einflusse griechischen Kunstgeistes unterwarf[1].

Den festen Rahmen der Komposition bilden die mannigfaltigen Windungen der Weinranke. Doch ehe wir uns dieser zuwenden, muß festgestellt werden, in welcher Weise der chinesische Künstler von sich aus selbständig die Pflanzenwelt behandelte.

Da sind zunächst noch auf vielen der Spiegel vegetabilische Gebilde von durchaus idealer Formengebung, welche wohl aus der typischen Pflanzenornamentik der Tshou-Zeit abgeleitet werden könnten: regelmäßig fortlaufende Rankenschemata ohne Ausbildung wirklicher Blattformen, die als schmaler Rand die Scheibe umgeben[2].

Daneben aber sehen wir zwischen den Tieren des Hauptfeldes und des Randes (s. oben S. 42) naturalistisch gezeichnete Blumen und Zweige[3]; und von diesen ist nun dasselbe zu sagen, wie vorhin von den Tieren: auch sie zeigen, daß ein wirkliches Modellstudium der Naturformen noch fehlt. Aber dieser Mangel fällt hier viel mehr auf, da er nicht wie dort vor der lebendigen Bewegung in den Hintergrund tritt, sozusagen weggetäuscht wird. Es werden verschiedene Arten deutlich unterschieden, — da sind rosen- und sternförmige Blüten und entsprechend verschieden geformtes Blattwerk, doch machen all diese Zweige und Büschel einen etwas spärlichen und unwirklich flachen Eindruck, weil die Blätter alle klar auseinandergehalten werden, möglichst ohne Überschneidung und meist unverkürzt in voller Breite gesehen[4].

---

[1] Eine Parallelerscheinung auf dem Gebiete unserer eigenen Kunst sind die Drolerien des 13. und 14. Jahrhunderts und das naturalistische Ornament des 15. Jahrhunderts (Randbordüren in Bilderhandschriften). Sie weisen denselben stilistischen Charakter auf.

[2] P. XXVIII, 13. 15. 35; XXIX, 31.

[3] P. XXIX, 26 B (Tafel XXVII). 32 B. 33 (Aus späterer Zeit, aber noch in demselben Stil: P. XXX, 5. 6. 7. 11).

[4] Hier sei wieder an unsere eigene Kunst, die Pflanzenornamentik des 12. bis 14. Jahrhunderts, erinnert!

Leider sind die Beispiele gerade für diese Pflanzendarstellung nicht zahlreich; sie genügen aber, um den großen Abstand klarzumachen, welcher dieselbe von den Traubenmustern trennt.

Die in den Einzelformen naturalistisch wiedergegebene Pflanze wird bei den letzteren mit so vollendeter künstlerischer Meisterschaft, so ganz im Geiste griechischer Kunst zum Ornament verarbeitet, daß an eine Erfindung des Motivs in China zu jener Zeit gar nicht zu denken ist. Wohl aber hat es sich die chinesische Kunst bald ganz zu eigen gemacht, und es wird sicher von nicht unbedeutendem Einfluß auf die weitere Ausbildung einer eigenen, neuen Pflanzenornamentik gewesen sein; schon auf den Spiegeln der Han-Zeit wird das Motiv in verschiedener Weise abgewandelt und zu nationalisieren gesucht.

Es handelt sich gewöhnlich um zwei getrennte Teile: eine in graziösen Windungen am Rande der Scheibe rundum laufende Girlande und ein durch Rankenwerk ganz ausgefülltes Mittelfeld, — die Tiere erscheinen in beiden gleichermaßen.

Im Mittelfeld bildet entweder ein kräftiger, in wenigen großen Bögen, in Kleeblattform etwa, gewundener Stamm das Gerüst, und kleinere Ranken zweigen nach allen Seiten ab[1]; oder es wird aus lauter Einzelteilen ein vollständig regelmäßiges Muster konstruiert: aus vier oder acht Punkten rund ums Zentrum laufen je zwei zierliche Stengel nach den Seiten aus, überschneiden oder umwinden sich gegenseitig mit den aus den nächsten Punkten herkommenden, um, am äußersten Rande des Mittelfeldes angelangt, aus je zwei wieder zusammenstoßenden Enden die Ranken der äußeren Girlande entspringen zu lassen, aus einer Art Kelchblüte, — und wiederum laufen nun je zwei Ranken symmetrisch nach beiden Seiten aus jedem dieser Punkte; und symmetrisch setzen überall, im Mittelfeld wie im Rande, Blätter und Trauben an. Auf diese Weise ergeben sich Muster von größter Feinheit und vollendetem Eben-

[1] S. XL, 19 (Tafel XXVIII).

maß, bei welchen trotz aller willkürlichen Konstruktion doch der Schein der Natürlichkeit gewahrt bleibt, — auf den ersten Blick erkennt man das feste Schema gar nicht[1].

Wo diese Verbindung des Mittelfeldes mit dem Rande nicht vorhanden ist, haben wir im letzteren eine fortlaufende, in freiester Weise wellenförmig geschwungene Girlande; Trauben und Blätter sind aufs feinste ausgeformt[2].

Aber sieht man näher zu, so zeigt sich's oft, daß es nur lose aneinandergereihte Einzelranken sind[3]. Und öfters lösen sich dann auch diese in noch kleinere, selbständige Teilchen auf, welche einzeln gesehen gar keine Naturwahrheit mehr haben: so finden sich kleine gewundene Stengel, welche an jedem Ende eine Traube ansetzen, oder ganze Bündel solcher Stengel, einzelne Blätterbüschel, welche gar keine Ähnlichkeit mit Weinlaub haben; die Trauben selbst erhalten geschweifte Kelchblätter, als wären sie große Blüten usw.[4].

Neben diesen Zeugnissen unverstandenen Verarbeitens des fremden Motivs sehen wir aber auch auf sehr fein ausgeführten Stücken eine Tendenz zur Umwandlung desselben in bestimmtem Sinne: man beginnt, die Weintraube durch andere Pflanzen zu ersetzen. So weichen die Weinblätter öfters anderen, geläufigeren Blattformen; einzelne Trauben werden zu wirklichen Blüten oder hagebuttenförmigen Früchten; und endlich sehen wir auch ganze Ranken und Girlanden, welche zum Teil noch in der alten Art von Tieren belebt werden, sich im übrigen aber vom Vorbild ganz entfernt haben[5].

Man sucht also augenscheinlich die eigene Pflanzenwelt selbständig im Sinne der übernommenen, höheren Ornamentik zu verarbeiten.

Wieweit nun diese höhere Schulung maßgebend gewesen für die weitere Ausbildung der chinesischen Zierkunst, können

[1] S. XL, 1. 10. 21 (Tafel XXIX).
[2] S. XL, 31 (Tafel XXX).
[3] S. XL, 19.
[4] P. XXIX, 30B. 31 A/B.
[5] S. XL, 24 (Tafel XXXII).

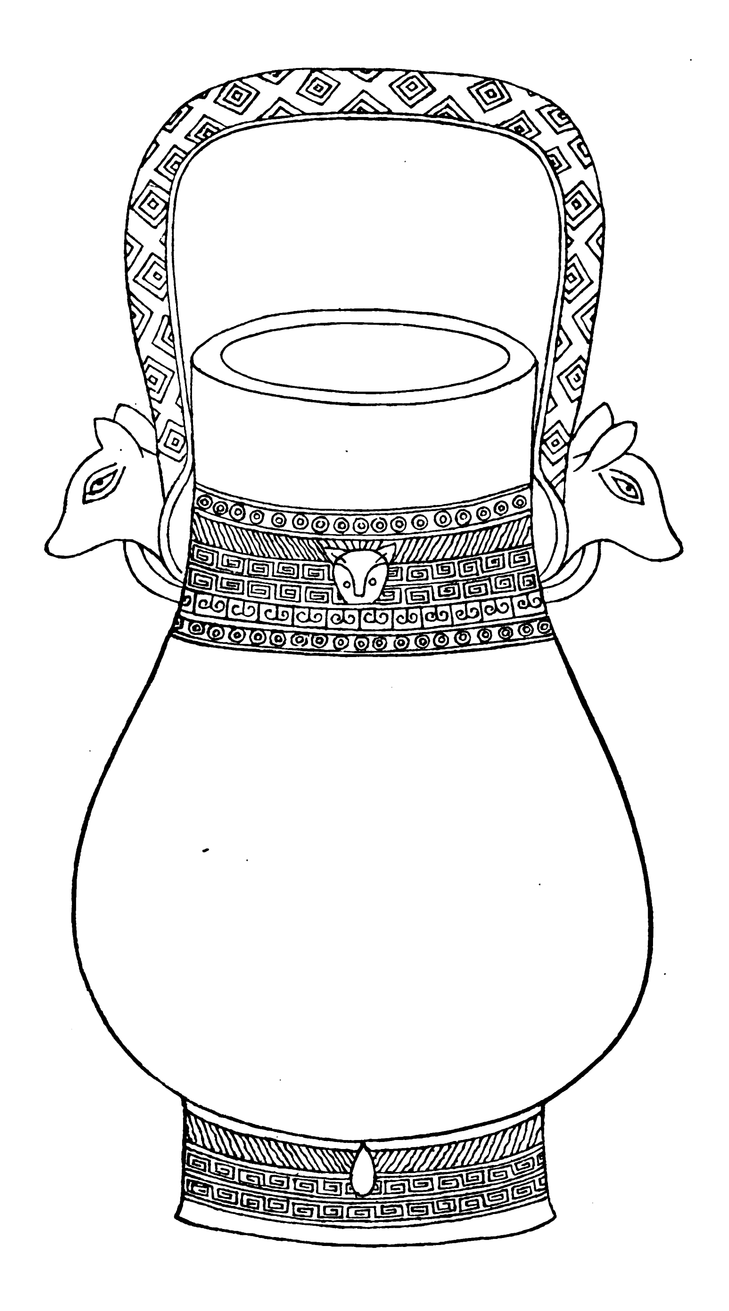
wir hier nicht weiter verfolgen. Das lückenhafte Material, welches für die nächstfolgenden Jahrhunderte noch vorliegt, wird entwicklungsgeschichtlich nur nach eingehendem Studium anderweitiger fremder Einflüsse: vor allem zunächst der indischen, dann aber auch erneuter westasiatischer, namentlich persischer, zu verwerten sein.

Auch abgesehen davon aber müssen wir hier Halt machen in unserer Betrachtung; denn von jetzt ab spielt die Ornamentik in der chinesischen Kunstgeschichte eine andere Rolle als bisher, und auch das Interesse, das wir weiterhin an ihr nehmen, wird ein anderes, — sie kann uns nicht mehr Gradmesser des Wirklichkeitssinnes sein. Bisher ließ sich die Fortentwicklung der Anschauung, das allmähliche Realistischwerden der künstlerischen Wiedergabe der Erscheinungswelt, in der Ornamentik allein verfolgen: von den ersten Anfängen symbolischer Kunst über die verschiedenen Stufen des typischen Ornaments hin bis zur Erreichung einer Stufe annähernd realistischer Wiedergabe der Dinge. Die weiteren Fortschritte in der Eroberung der Wirklichkeit, und da zunächst die naturwahre Bewältigung des Umrisses der Erscheinungen, gehen auf anderem Gebiet vor sich, — auf dem der *freien* Kunst und namentlich der Malerei.

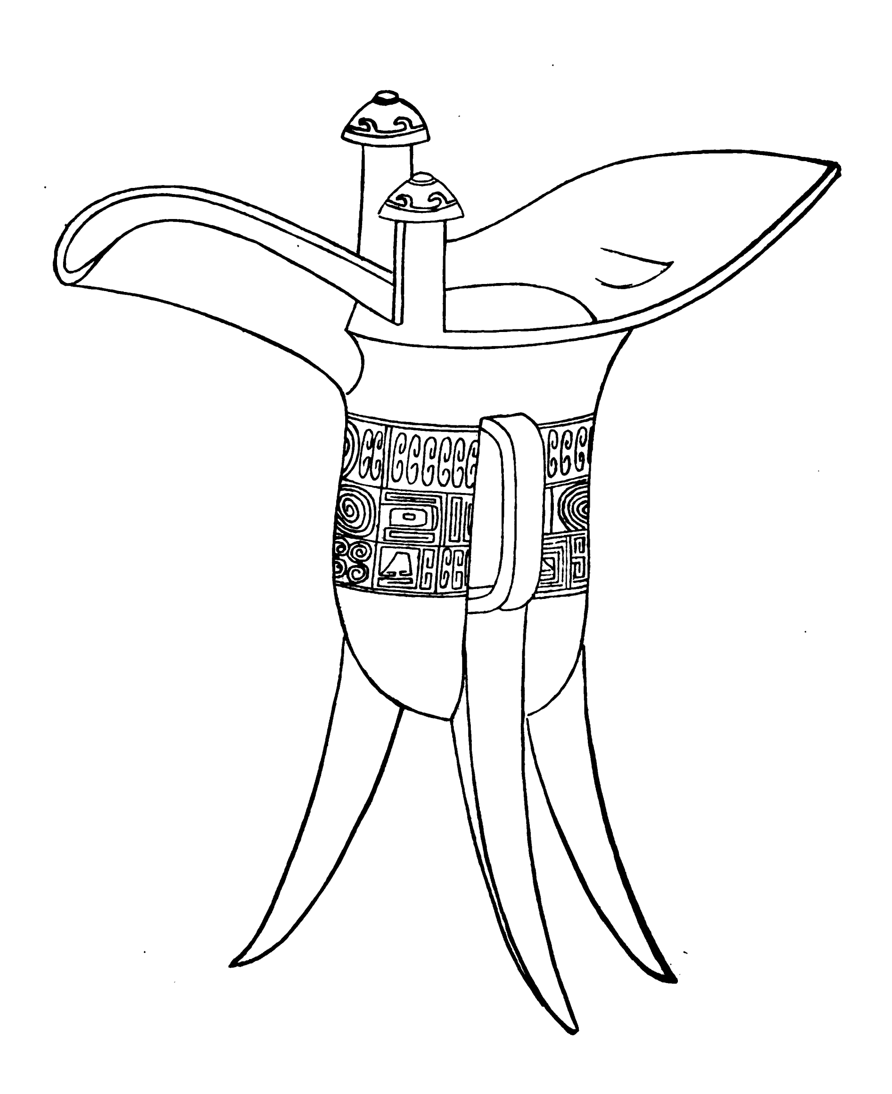


Pierersche Hofbuchdruckerei Stephan Geibel & Co. in Altenburg.

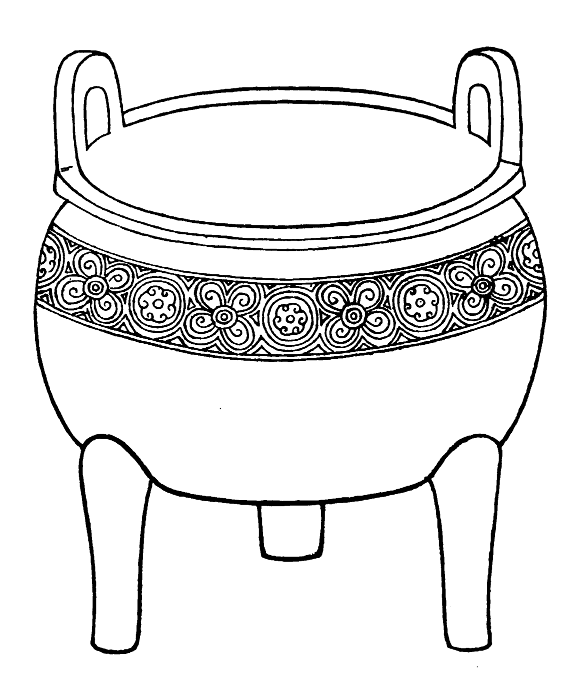
I



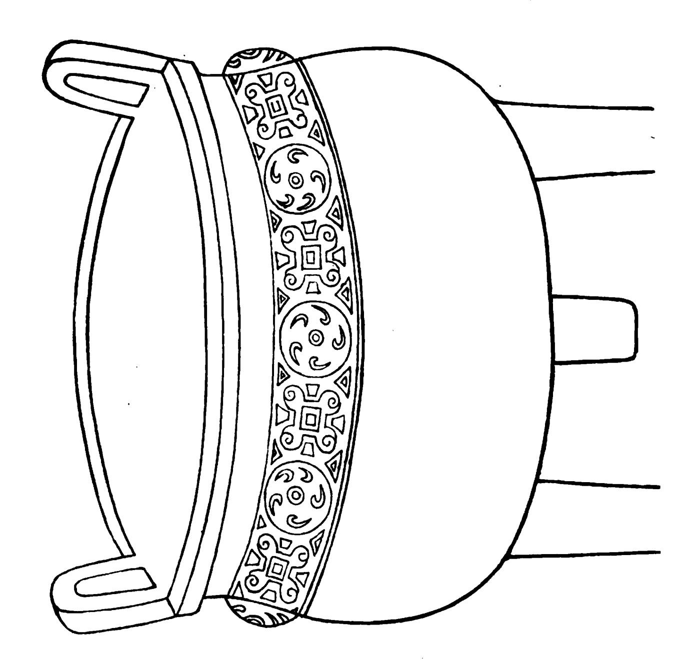




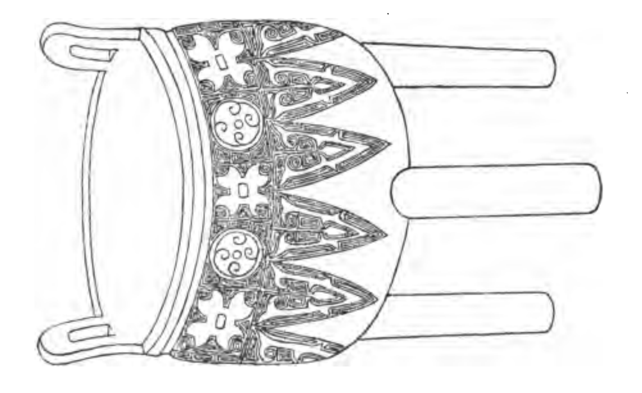








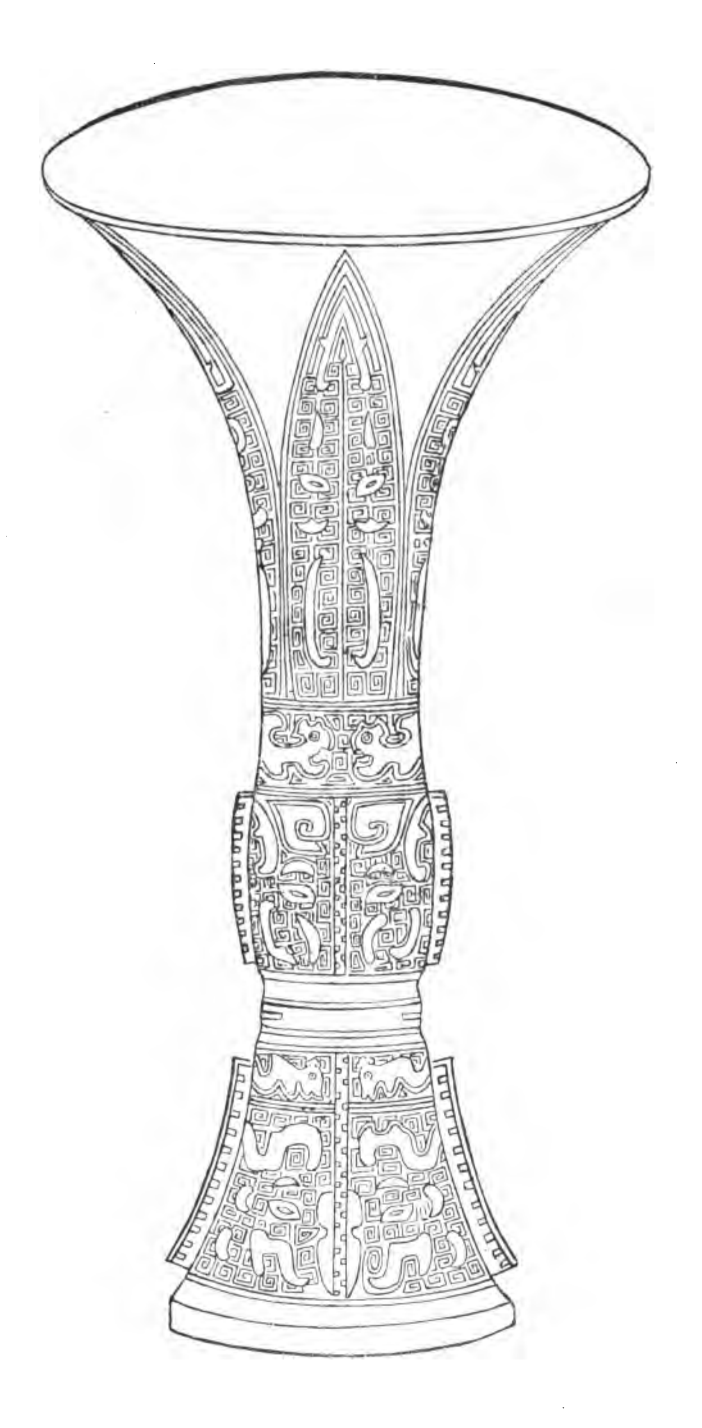
a



b



V



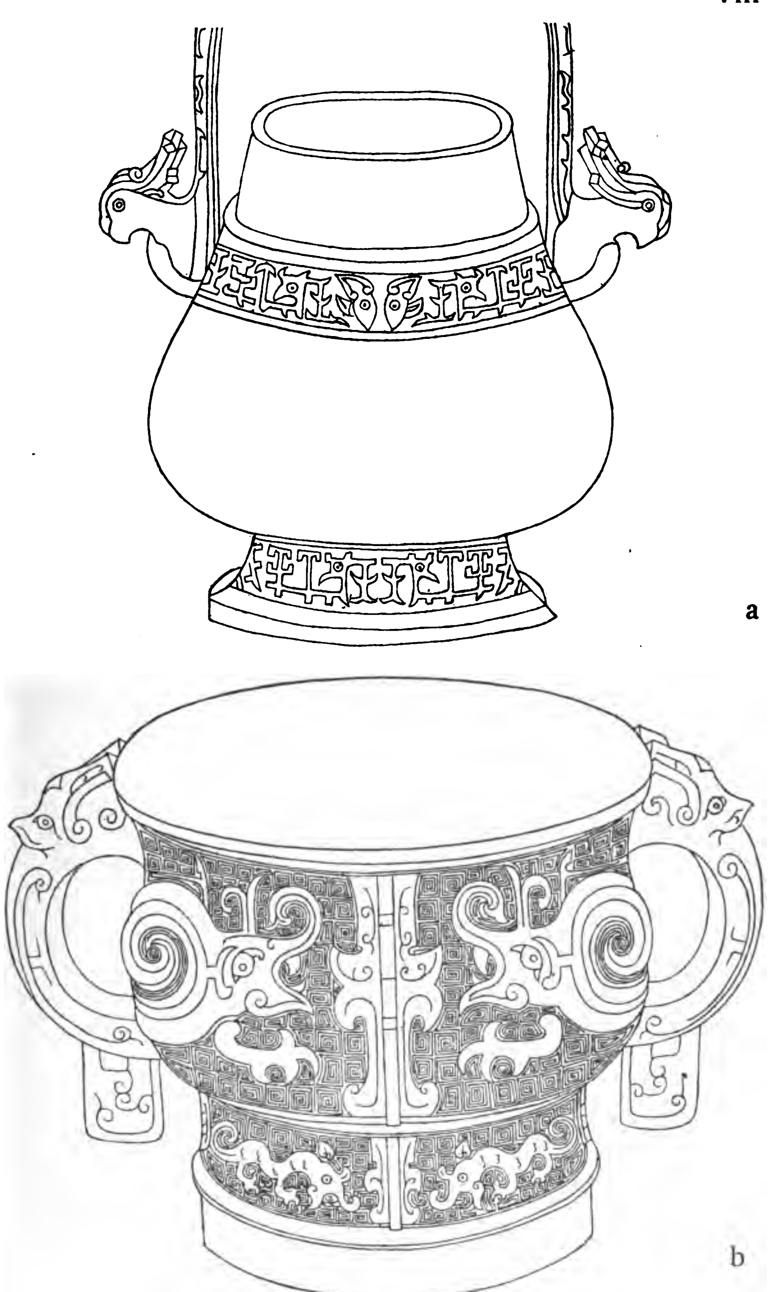






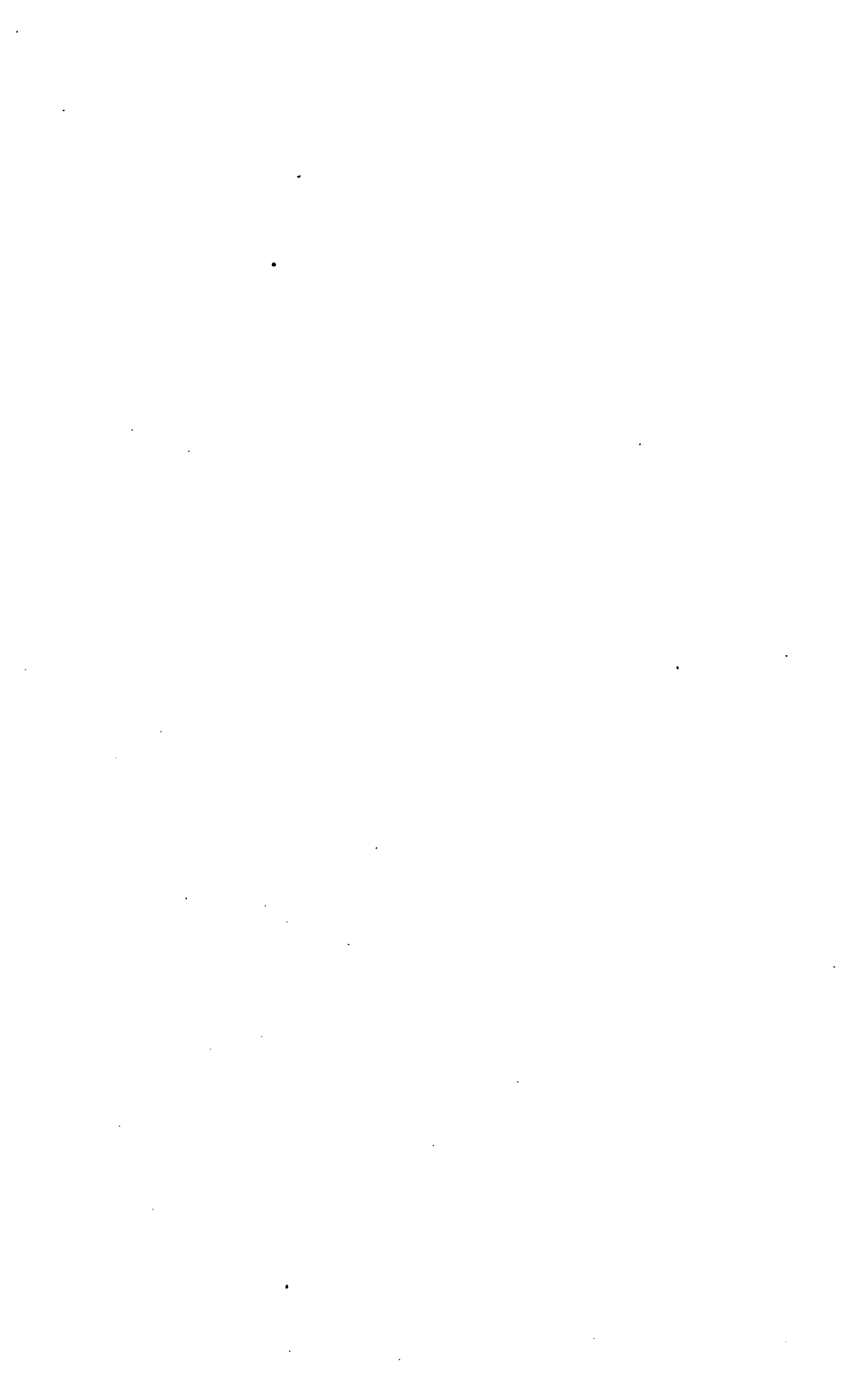




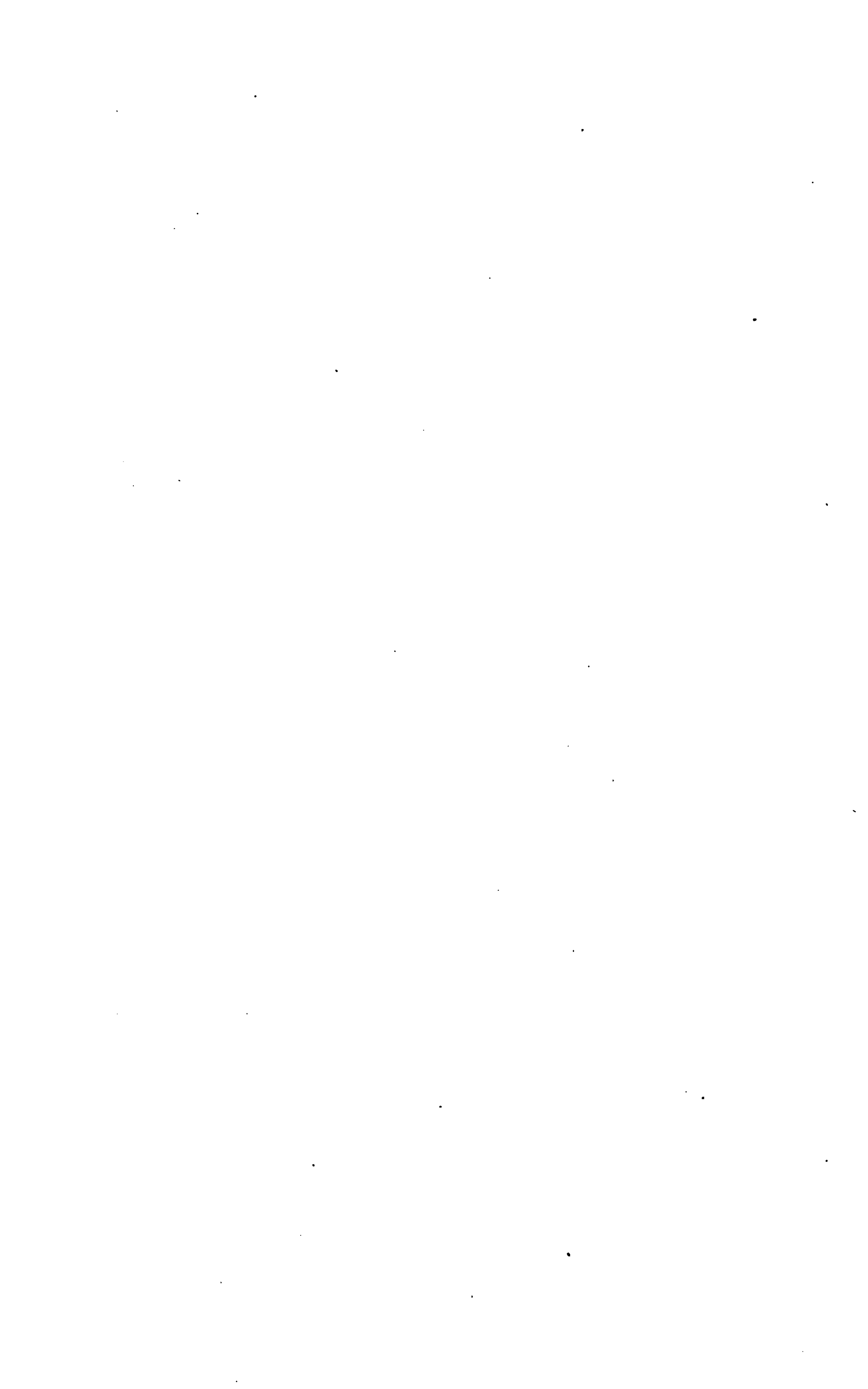


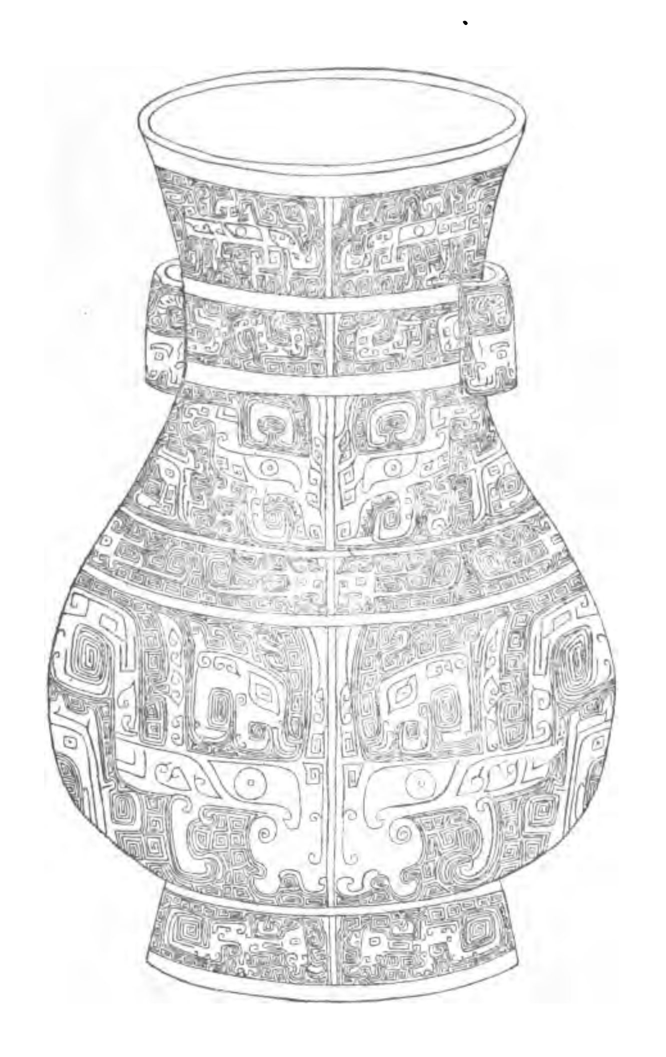
a

b




a
b

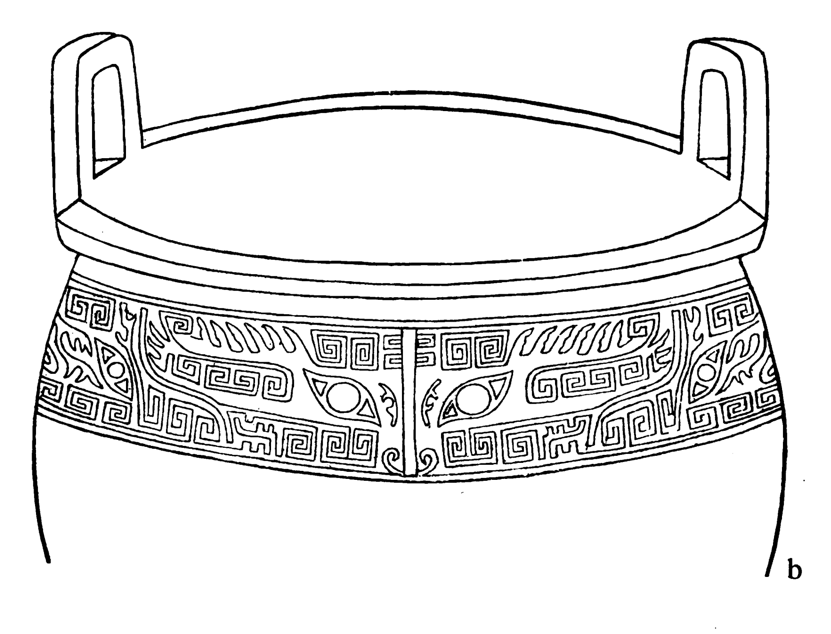








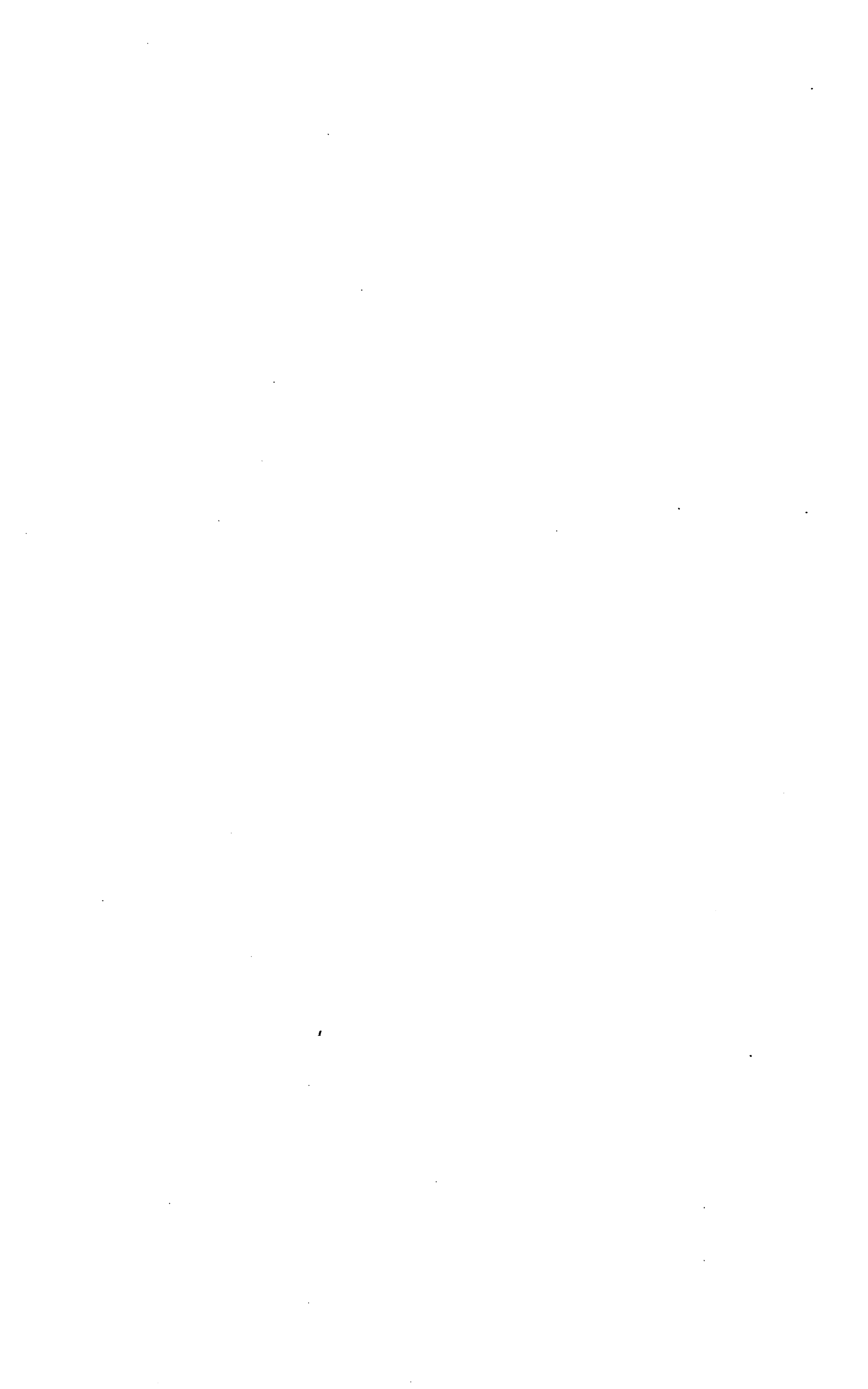
a



b





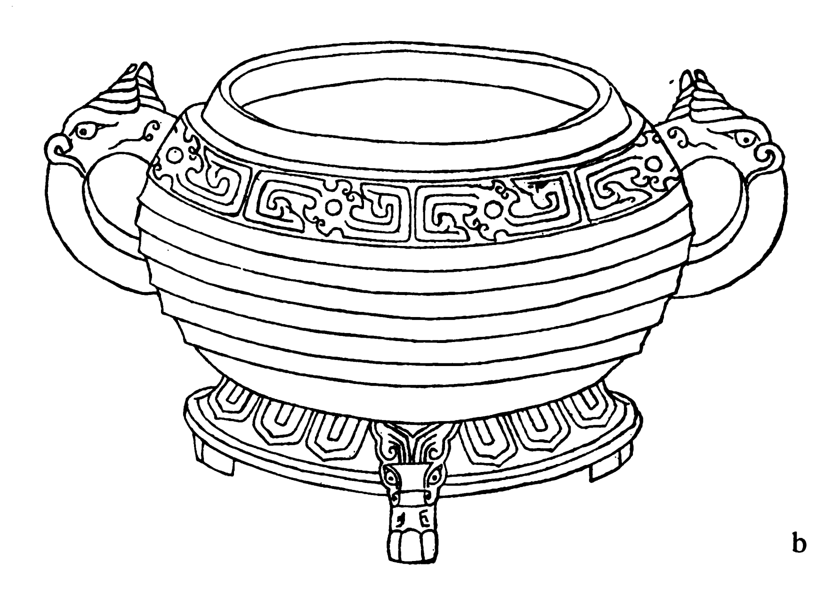








a



b





a



b

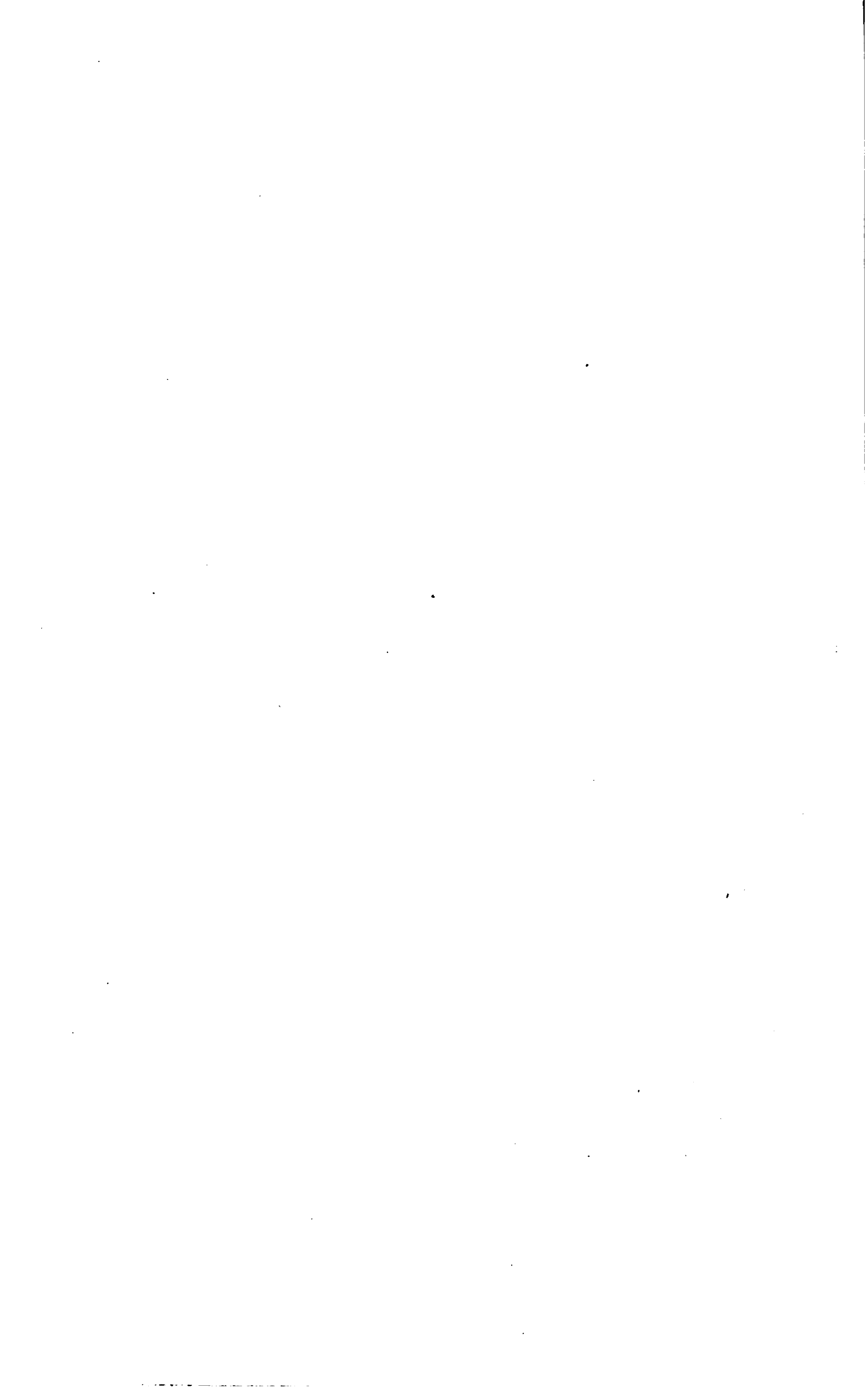






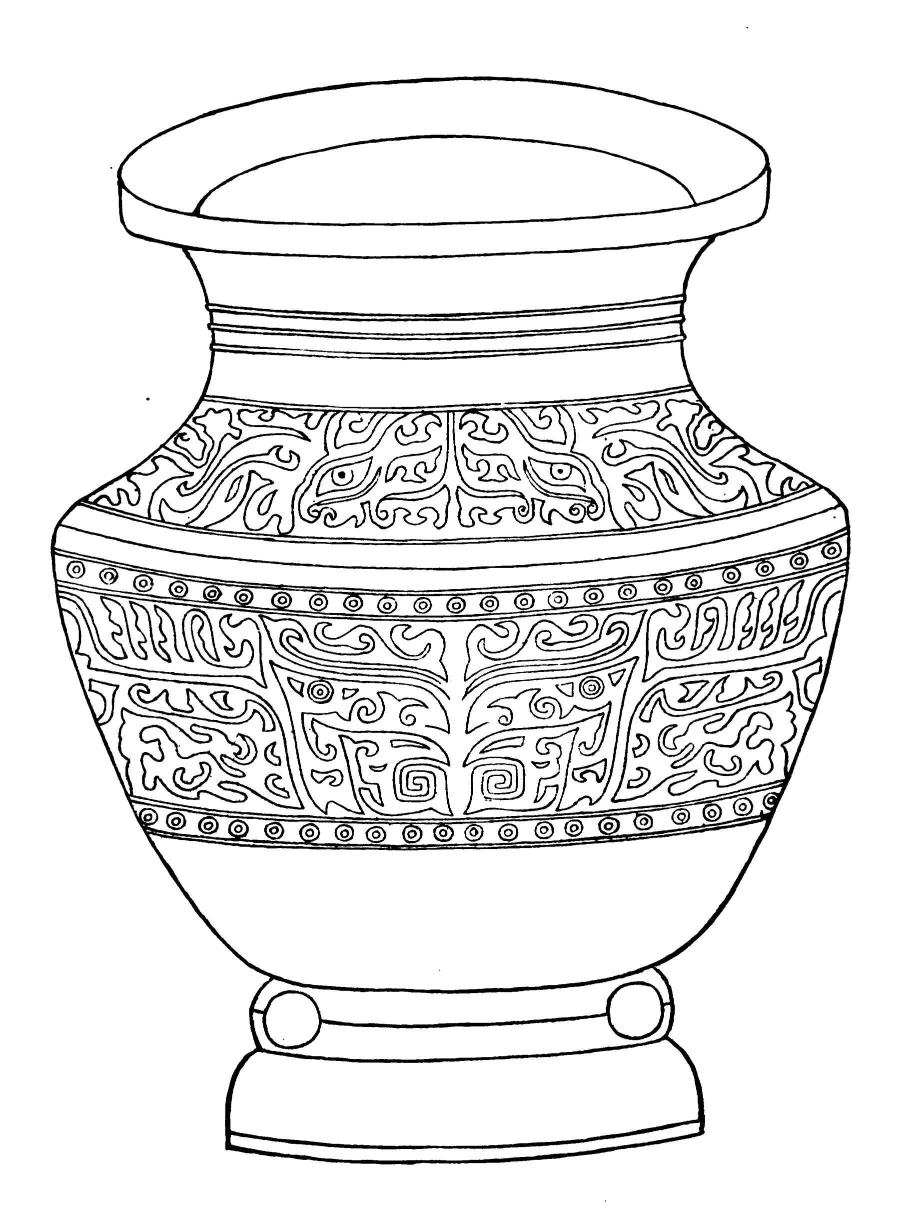
a

b







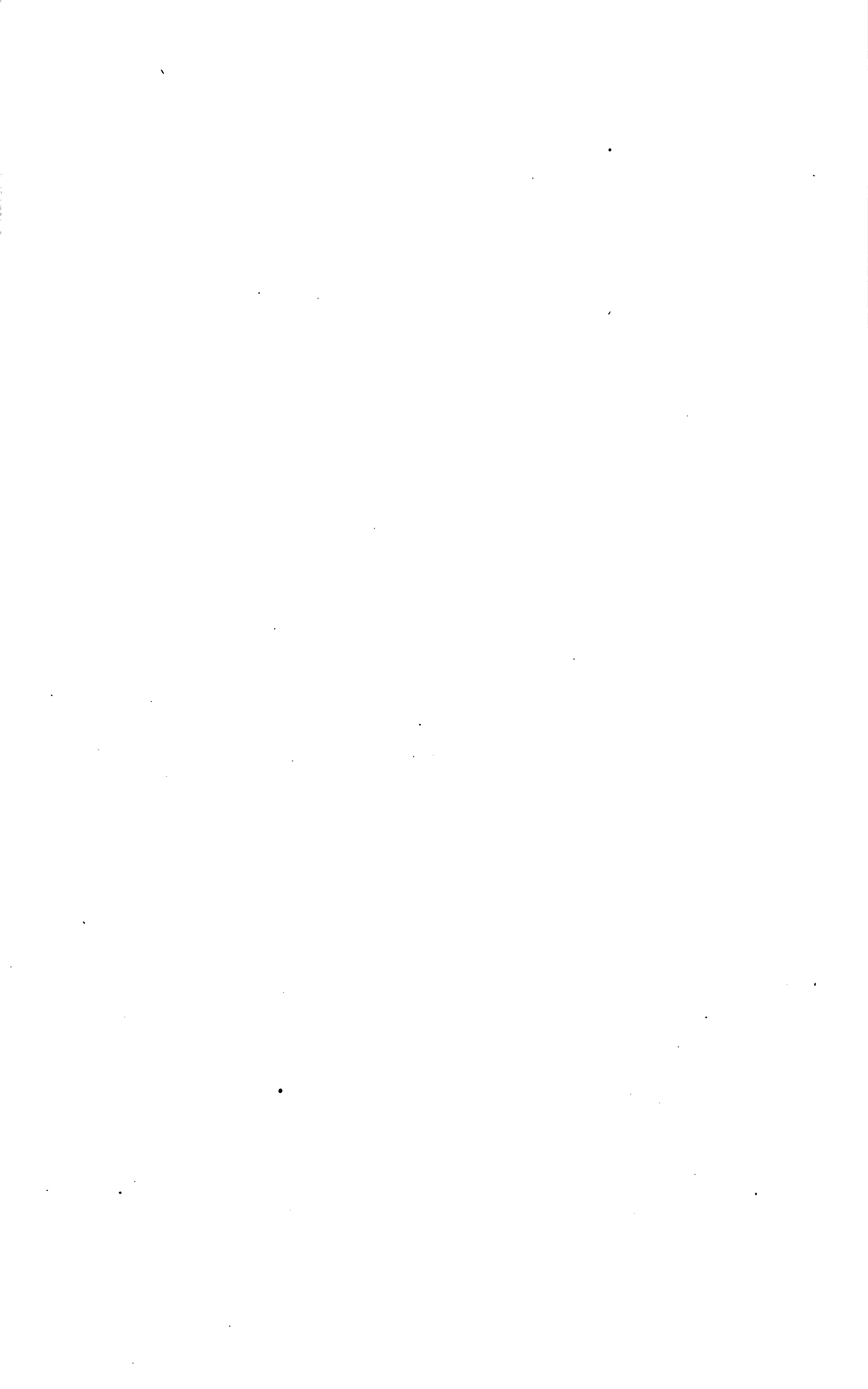


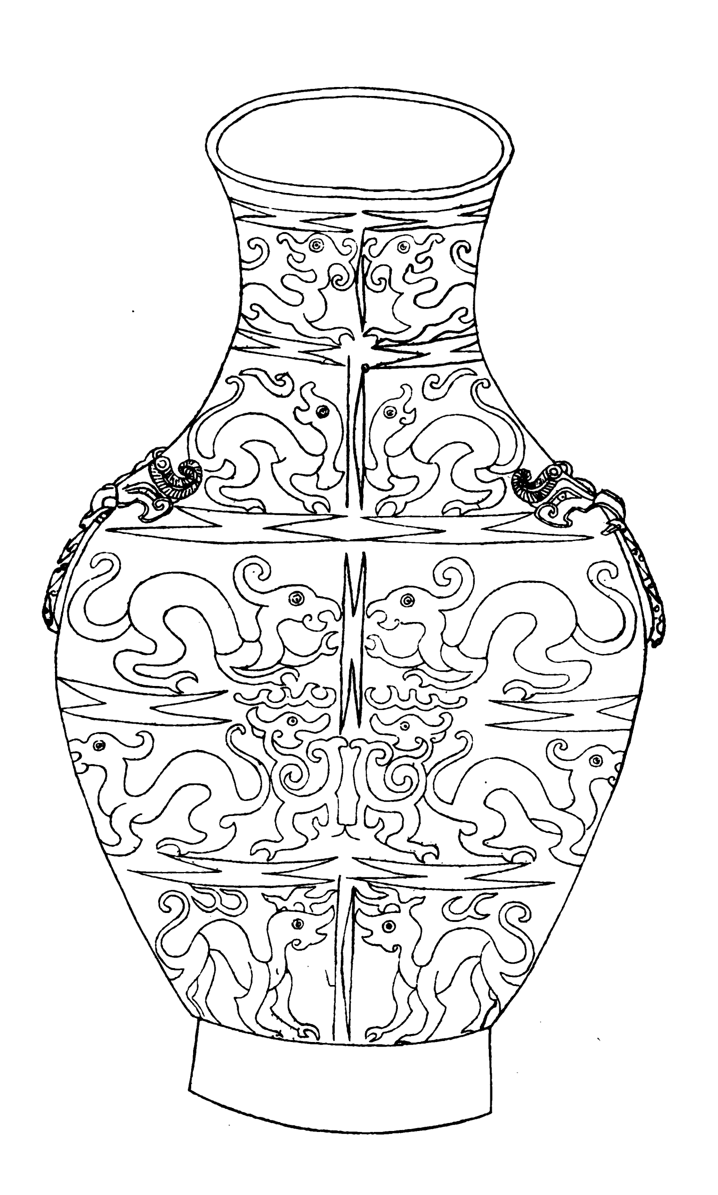


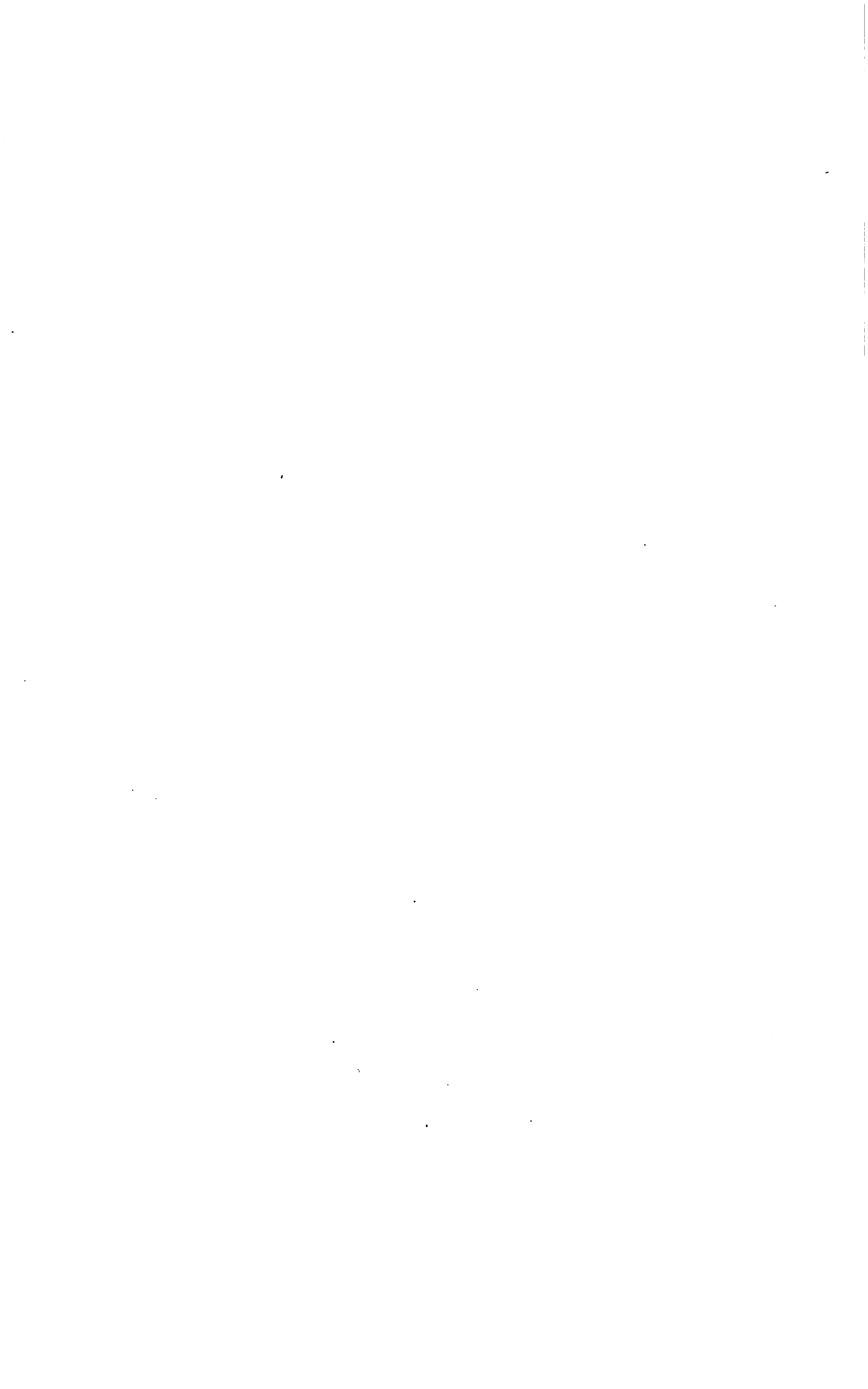










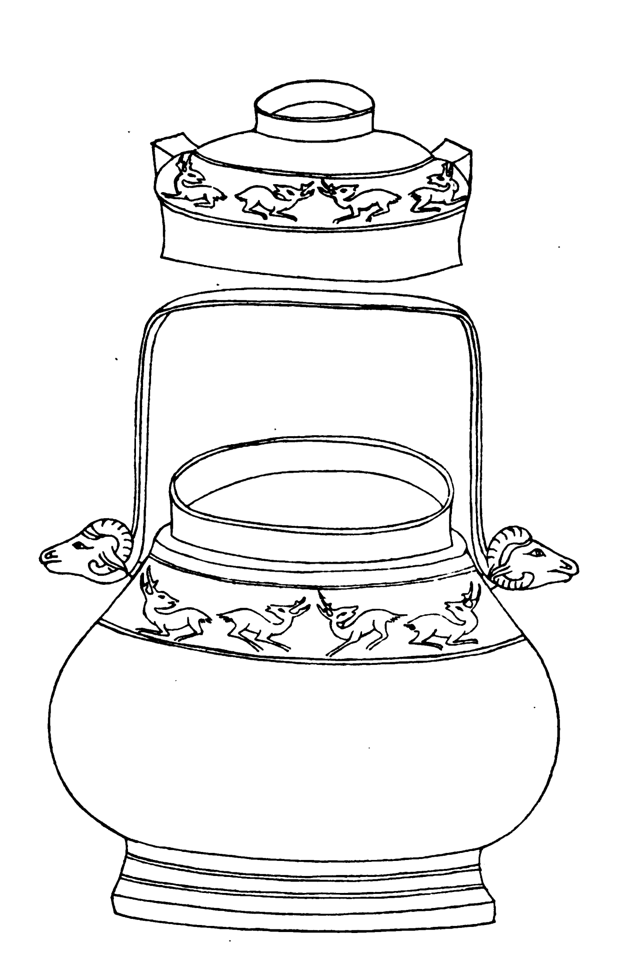








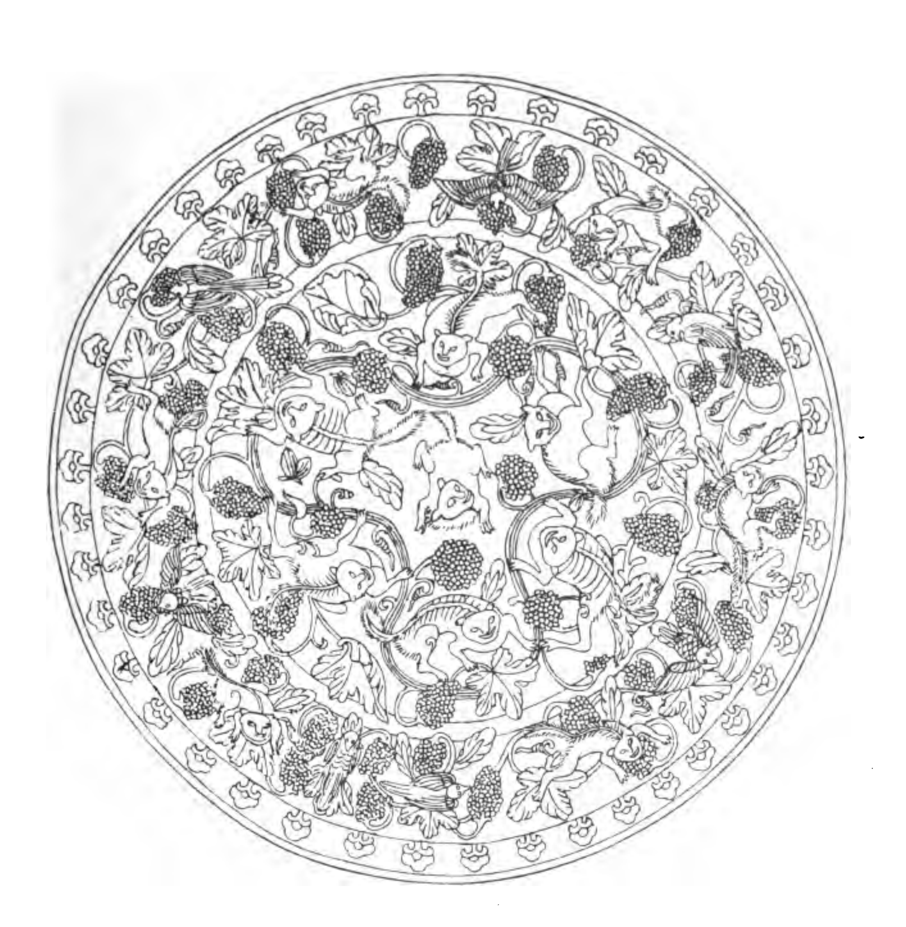










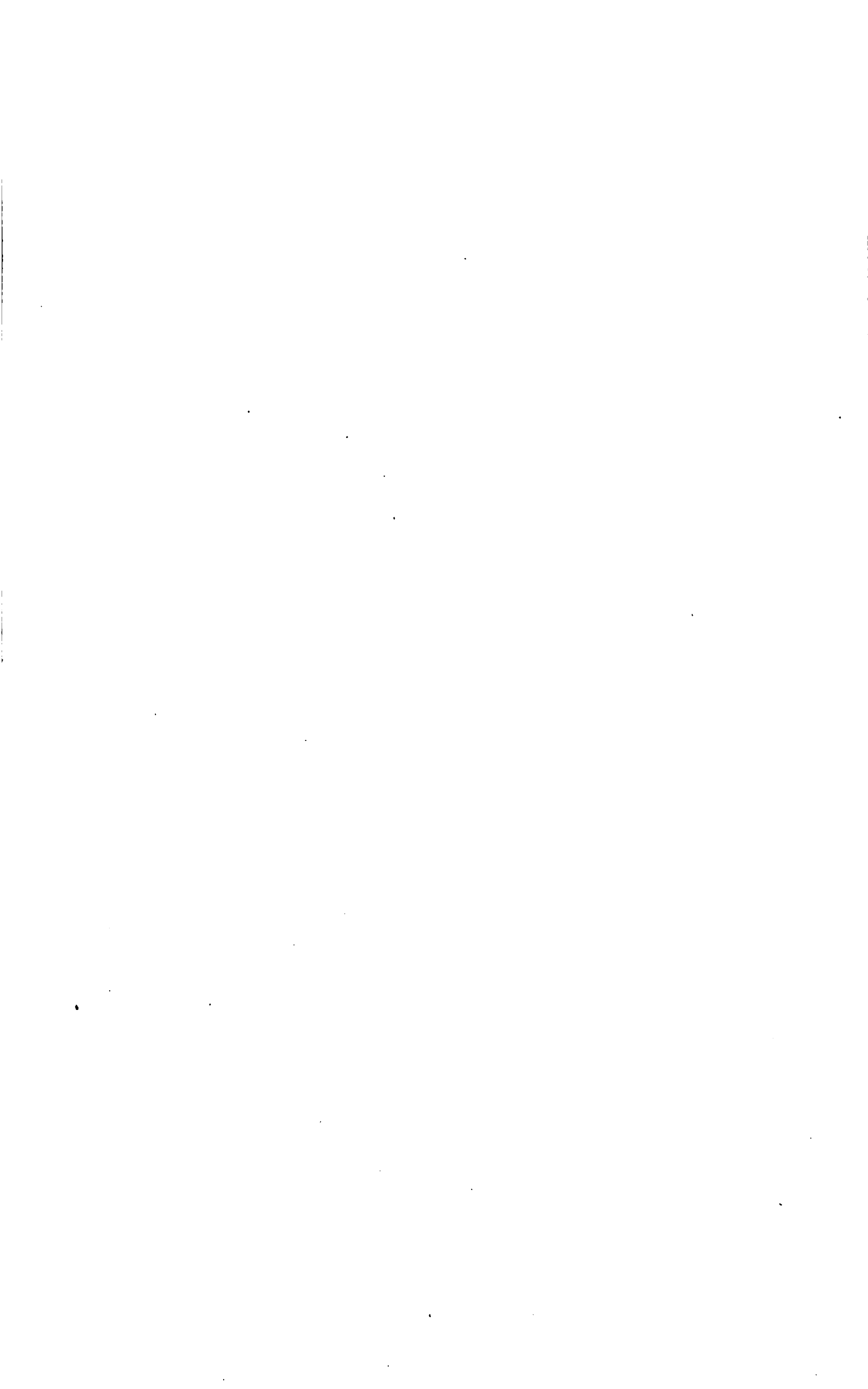












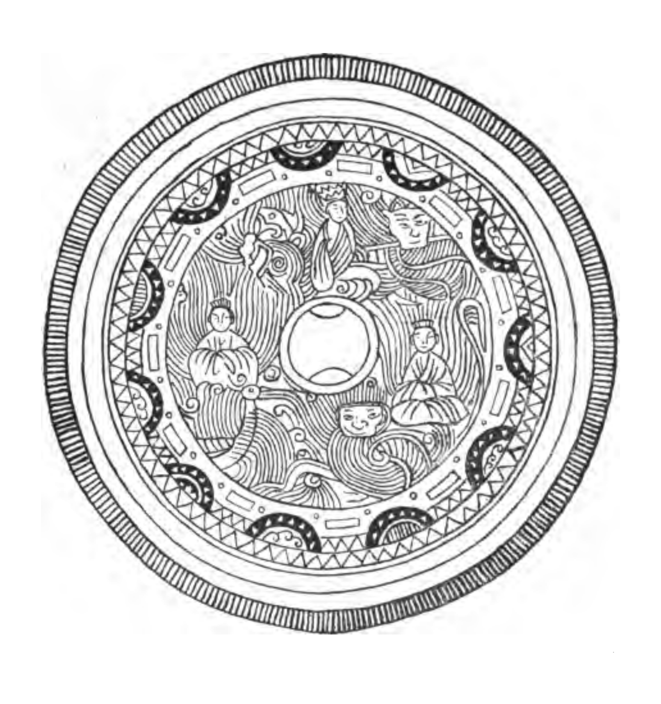


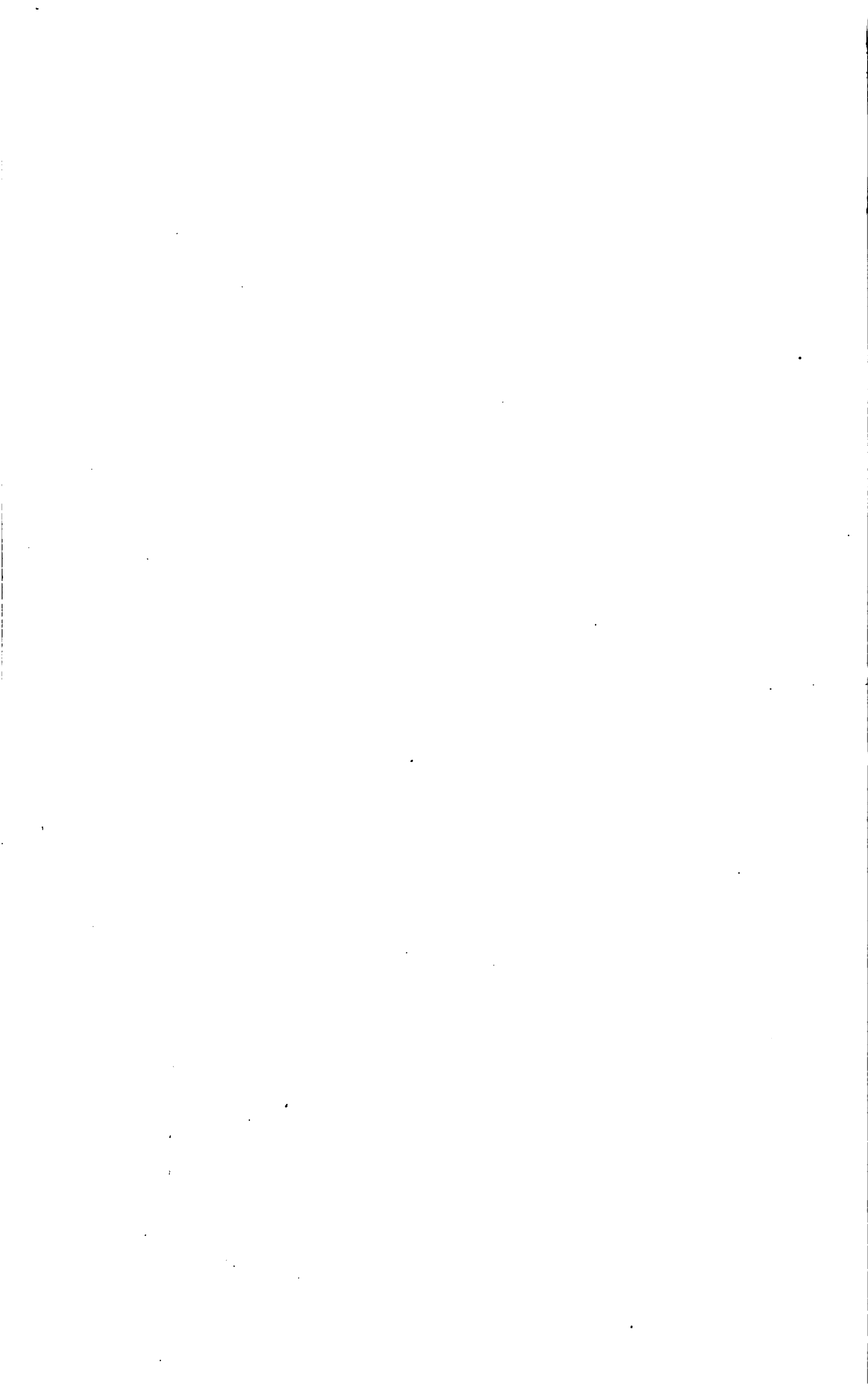
Bronzespiegel

Nach einem im Besitz des Herrn Professor Dr. Conrady in Leipzig befindlichen Original









Beiträge zur Kultur- und Universalgeschichte

Herausgegeben von Karl Lamprecht

Viertes Heft

Die Entwicklung der altchinesischen Ornamentik

Von

Werner von Hoerschelmann



Leipzig 1907
R. Voigtländer's Verlag





Pierersche
Hofbuchdruckerei
in Altenburg,
S.-A.

